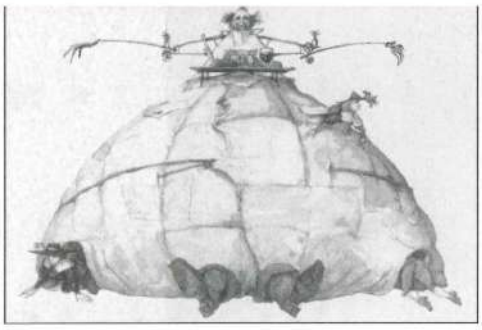


sistemamusica

Torino 2000/2001 /6

Poste italiane - Spedizione in A. P.
Art. 2 comma 20/c - legge 662/96
D.C. – D.C.I. Torino
Anno III n. 2/2001 – febbraio 2001
Stagione 2000-2001 n. 6
Sistema Musica
via San Francesco da Paola 3 - Torino
Taxe percue - Tariffa riscossa
C.R.P. Torino C.M.P. Nord

gli appuntamenti di febbraio

Il **Novecento** al **Lingotto**
con i **Göteborgs Symfoniker**,
la bacchetta di **Järvi**
e la voce di **Fredriksson**

Ritratti:
Renato Bruson nuovo **Falstaff**
Juliane Banse e il **Lied** romantico

sistemamusica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(coordinamento)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti

Sede
Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23
517 51 88
fax 011 53 35 44
e-mail: um@inrete.it

Redazione Web
Vincenzo Mania
http://www.sistemamusica.it
e-mail: sistema.musica@comune.torino.it

Allestimento grafico e produzione
Satiz s.r.l.
Torino

Art Director
Ivo Carrozzini

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente: Ugo Perone
via San Francesco da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti s.p.a.
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno III n. 2
febbraio 2001

Copertina: in primo piano N. Järvi, K. M. Fredriksson e i Göteborgs Symfoniker, in alto da sinistra, A. Dantcheva, M. Brunello, bozzetto di A. Mastromattei per *Falstaff*, E. Inbal

editoriale

Una vacanza musicale

Nel mio calendario di impegni, la fatidica "agenda", ci sono scritti tanti nomi di città e tante crocette che stanno a indicare i luoghi e i giorni dei concerti. C'è poi un segno, che sbarra una settimana in un certo periodo dell'anno, con scritto *Incontri*. All'interno di questa settimana una serie di crocette scritte, cancellate, riscritte, spostate. Il nome della città non mi serve: so che è Torino, gli incontri sono di musica da camera e, pur di suonare, con gli amici musicisti invitati, quel programma, si è disposti a spostare più volte il giorno.

Gli *Incontri* sono come una vacanza musicale all'interno dell'attività che svolgo durante l'anno.

Questa vacanza è necessaria, divertente e stimolante. Necessaria perché la pratica della musica da camera aiuta ad attenuare la tensione che si crea nel concentrarsi continuamente verso il proprio linguaggio musicale. Divertente perché si suona solo musica che piace e con amici musicisti. Stimolante perché suonando un repertorio sempre nuovo si scoprono anche lati nascosti della propria personalità.

Chissà se anche il simpatico e affezionato pubblico che assiste, ormai da tante edizioni degli *Incontri*, alle prove aperte e ai concerti, avrà scoperto questi piccoli segreti della musica da camera.

Mario Brunello

sommario

agenda

4 Calendario febbraio 2001

argomenti

12 Sangue, sesso, cabalette e tv
di Sandro Cappelletto

13 Le scelte di "Prima della prima"

14 Io cameraman all'Auditorium RAI
di Bruno Gambarotta

15 Tecnologie da concerto
di Paola Longobardo

16 Renato Bruson da Don Carlos a Falstaff
di Susanna Franchi

17 La solitudine di Juliane Banse
di Savina Neirotti

unionemusicale

18 Euterpe col clarinetto
di Filippo Fonsatti

19 Lekeu, meteora fin de siécle

19 E il clarinetto invadente di Spohr
di Nicola Campogrande

20 Gli umori dell'op. 111
di Gianni Nuti

20 Dov'è la musica?
di Filippo Fonsatti

21 Guarini e Monteverdi nel giardino di delizie
di Angelo Chiarle

21 Un violoncellista barocco dell'ultima generazione

orchestrasinfonicanazionaledellarai

22 Questione di colore

23 Tournée esotica

associazionelingottomusica

24 Primizie tragiche
di Enrico Girardi

25 Giovani e romantici

25 Diciassette ben suonati

teatroregiotorino

26 Falstaff, la rivincita di Rigoletto
di Nicola Gallino

27 «Come la vita, da ridere e da piangere»
di Paola Giunti

27 Eroici con Beethoven

28 In scena l'arte della fotocopia
di Filippo Fonsatti

29 Aria spinta e Tangram
di Claudia Allasia

appuntamenti

30 Conservatorio, Piccolo Regio, Teatro Alfieri, Folk Club e altro

tema e variazioni

32 "Il Giornale della Musica" stile inglese
di Daniele Martino

da non perdere

32 L'odissea di Monteverdi

1 giovedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Hamlet

Opera di **Ambroise Thomas**

Versione in lingua francese con sopratitoli in italiano

Emmanuel Joel *direttore*
Nicolas Joel *regia*
Ezio Frigerio *scene*
Franca Squarciapino *costumi*
Vinicio Cheli *luci*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Ludovic Tezier, Annick Massis, Giorgio Surjan, Jörg Schneider**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

3 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 2000-2001

Orchestra del Teatro Regio

Zdenek Macal *direttore*

Weber
Oberon, ouverture

Schubert
Sinfonia n. 6 in do maggiore D. 589
(*Die Kleine*)

Beethoven
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55
(*Eroica*)

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati interi, ridotti e giovani, in vendita anche un'ora prima del concerto presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 30.000, 24.000, 21.000

4 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Hamlet

Opera di **Ambroise Thomas**

Versione in lingua francese con sopratitoli in italiano

Emmanuel Joel *direttore*
Nicolas Joel *regia*
Ezio Frigerio *scene*
Franca Squarciapino *costumi*
Vinicio Cheli *luci*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Ludovic Tezier, Annick Massis, Giorgio Surjan, Jörg Schneider**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

febbraio

5 lunedì

Unione Musicale
serie l'altro suono

Daltrocanto
Roberta Giua *soprano*
Claudia Gramaglia *soprano*
Alessandro Carmignani *altus*
Gianpaolo Fagotto *tenore*
Gianluca Ferrarini *tenore*
Antonio Abete *basso*
Emilia Gliozzi *violoncello*
Maurizio Piantelli *tiorba*
Maurizio Fornero *clavicembalo*
Dario Tabbia *direttore*

TEATRO PRIMA DEL TEATRO (*secondo concerto*)
I MADRIGALI DI CLAUDIO MONTEVERDI
SU TESTI DI GIOVANNI BATTISTA GUARINI

Frescobaldi
Canzone 5 detta la Tromboncina
per violoncello e clavicembalo

Monteverdi
Dolcissimo uscignolo (Libro VIII)
Voi pur da me partite (Libro IV)
Volgea l'anima mia (Libro IV)
Ahi come a un vago sol (Libro V)

Frescobaldi
Toccata Seconda dal Secondo Libro
di *Toccate per clavicembalo*

Monteverdi
Ch'io non t'ami (Libro III)
Baci soavi, e cari (Libro I)
T'amo mia vita (Libro V)
Se'l vostro cor Madonna (Libro VII)
Io mi son giovinetta (Libro IV)

Frescobaldi
Sonata detta la Superba
per violoncello e clavicembalo

Monteverdi
Cor mio mentre vi miro (Libro IV)
O dolce anima mia (Libro III)
Dice la mia bellissima Licori (Libro VII)
Troppo ben può (Libro V)
E così a poco a poco (Libro V)

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 30 gennaio, lire 40.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

6 martedì

Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

Göteborgs Symfoniker
Neeme Järvi *direttore*
Karl-Magnus Fredriksson *baritono*

Britten
Four Sea Interludes e *Passacaglia* da
Peter Grimes op. 33 a-b

Mahler
Lieder eines fahrenden Gesellen per voce e orchestra

Šostakovič
Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita sabato 3, lunedì 5 e martedì 6 febbraio, da lire 40.000 a lire 90.000
biglietti non numerati riservati ai giovani fino a 29 anni, in vendita un'ora prima del concerto, lire 25.000

7 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Orchestra d'archi italiana
Giuliano Carmignola *violino e direttore*
Stefano Zanchetta *violino*

Bach
Concerto in mi maggiore per violino, archi e continuo BWV 1042

Pärt
Tabula rasa per 2 violini, pianoforte preparato e archi

Mendelssohn
Ottetto in mi bemolle maggiore per archi op. 20

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 1 febbraio, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

9 venerdì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Il copiafavole - ZONE

Nove *sketches* acustici per macchina fotocopiatrice e ensemble di **Maurizio Pisati**

Musiche di **Maurizio Pisati**

Maurizio Pisati *chitarra elettrica Midi*
Walter Goy *macchina fotocopiatrice*
Marco Bortoli *voce*
Maurizio Ben Omar *percussioni e voce*
Teodora Campagnaro *violoncello e voce*
Manuel Zurria *flauto e tubo*
Elena Càsoli *chitarra e hashi*
Elena Callegari *attrice*
Alessandra Rizzotti e **Alejandro Angelica** *ballerini*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati in vendita anche un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

14 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Andrea Lucchesini *pianoforte*

BEETHOVEN. LE SONATE PER PIANOFORTE *(settimo concerto)*

Sonata in do minore op. 10 n. 1
Sonata in sol maggiore op. 31 n. 1
Sonata in fa diesis maggiore op. 78
Sonata in do minore op. 111

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 8 febbraio, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

18 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Dante Milozzi *direttore*

Cori
Musica notturna (Premio «Casella» 1999)

Beethoven
Settimino in mi bemolle maggiore per clarinetto, fagotto, corno, violino, viola, violoncello e contrabbasso op. 20

Sermig - Arsenale della Pace, piazza Borgo Dora 61
ore 11

posti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10.30, lire 18.000

febbraio

19 lunedì

Associazione Lingotto Musica
Giovani per i giovani

Romantic Quartet
Alexej Chashnikov
Ivan Titov
Lev Serov
Sergej Astoshonok

Beethoven
Quartetto in fa maggiore op. 18 n. 1

Mendelssohn-Bartholdy
Quartetto in re maggiore op. 44 n. 1

Sala Cinquecento - Lingotto, via Nizza 280
ore 18

ingresso libero

Per informazioni: tel. 011 664 04 52

Unione Musicale
serie l'altro suono

Academia Montis Regalis
Hidemi Suzuki *violoncello e direttore*

Haydn
Sinfonia in re maggiore Hob. I n. 53
(L'Impériale)
Concerto in do maggiore per violoncello e orchestra Hob. VIIb n. 1

Mozart
Sinfonia in re maggiore K. 504

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 13 febbraio, lire 40.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

20 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Falstaff

Commedia lirica in tre atti

Libretto di Arrigo Boito dalla commedia Le allegre comari di Windsor *e dal dramma* Enrico IV *di William Shakespeare*

Musica di **Giuseppe Verdi**

Sir John Falstaff **Renato Bruson / Paolo Coni**
Ford **Stefano Antonucci / Vittorio Vitelli**
Fenton **Joseph Calleja / Mirko Guadagnini**
Dr. Caius **Ugo Benelli / Gregory Bonfatti**
Bardolfo **Paolo Barbacini / Pierluca Porri**
Pistola **Andrea Silvestrelli / Alessandro Svab**
Mrs. Alice Ford **Rossella Ragatzu / Patrizia Orciani**
Nannetta **Maria Costanza Nocentini / Yolanda Auyanet**
Mrs. Quickly **Elena Zilio / Claudia Marchi**
Mrs. Meg Page **Milena Storti / Raffaella Riello**

Maurizio Barbacini *direttore*
Stefano Monti *regia*
Antonio Mastromattei *scene*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Allestimento Teatro Regio Torino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 250.000, 175.000, 120.000, 85.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 50.000

21 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Juliane Banse *soprano*
Paul Meyer *clarinetto*
Christoph Poppen *violino*
Wolfram Rieger *pianoforte*

Schubert
Lieder per soprano e pianoforte

Spohr
6 Gesänge per soprano, violino e pianoforte op. 154
6 Lieder per soprano, clarinetto e pianoforte op. 103

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 15 febbraio, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Falstaff

Commedia lirica di **Giuseppe Verdi**

Maurizio Barbacini *direttore*
Stefano Monti *regia*
Antonio Mastromattei *scene*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Paolo Coni, Vittorio Vitelli, Patrizia Orciani, Yolanda Auyanet, Claudia Marchi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 50.000, 35.000, 25.000, 20.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

22 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

turno rosso - serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Eliahu Inbal *direttore*

Silvia Marcovici *violino*

Mozart
Sinfonia in sol minore K. 183

Lalo
Symphonie espagnole per violino e orchestra op. 21

De Falla
El sombrero de tres picos, suite n. 1 e n. 2 dal balletto

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

22 giovedì

Teatro Regio Torino

Stagione d'Opera 2000-2001

Falstaff

Commedia lirica di **Giuseppe Verdi**

Maurizio Barbacini *direttore*
Stefano Monti *regia*
Antonio Mastromattei *scene*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Renato Bruson, Stefano Antonucci, Rossella Ragatzu, Maria Costanza Nocentini, Elena Zilio**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

Teatro Regio Torino

Piccolo Regio Laboratorio

Aria spinta

Spettacolo di teatrodanza

Musica di **Bruno De Franceschi**

Lenka Flory e **Simone Sandroni**
coreografia e scene
Gaetan van den Berg *sound design e drammaturgia musicale*
Vincent Longuemare *luci*
Compagnia Déjà Donné

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati in vendita anche un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

23 venerdì

Unione Musicale

Incontri con la musica da camera

INCONTRI CON LA MUSICA DA CAMERA
PROGETTO ARTISTICO DI MARIO BRUNELLO E ANDREA LUCCHESINI

Lekeu
Quartetto per violino, viola, violoncello e pianoforte

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 19-22.30

PROVE APERTE - ingresso libero

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

turno blu - serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Eliahu Inbal *direttore*

Silvia Marcovici *violino*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

24 sabato

Unione Musicale
Incontri con la musica da camera

INCONTRI CON LA MUSICA DA CAMERA
PROGETTO ARTISTICO DI MARIO BRUNELLO E ANDREA LUCCHESINI

Saint-Saëns
Le carnaval des animaux per 2 pianoforti, 2 violini, viola, violoncello, contrabbasso, flauto, clarinetto, celesta e xilophono

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 19-22.30

PROVE APERTE - ingresso libero

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Falstaff

Commedia lirica di **Giuseppe Verdi**

Maurizio Barbacini *direttore*
Stefano Monti *regia*
Antonio Mastromattei *scene*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Paolo Coni, Vittorio Vitelli, Patrizia Orciani, Yolanda Auyanet, Claudia Marchi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

25 domenica

Unione Musicale
serie blu

INCONTRI CON LA MUSICA DA CAMERA
(*primo concerto*)
PROGETTO ARTISTICO DI MARIO BRUNELLO E ANDREA LUCCHESINI

Giampaolo Pretto *flauto*
Alessandro Carbonare *clarinetto*
Antonello Manacorda *violino*
Marco Rizzi *violino*
Danilo Rossi *viola*
Mario Brunello *violoncello*
Alberto Bocini *contrabbasso*
Alberto Occhiena *xilophono*
Tabitha Maggiotto *celesta*
Andrea Lucchesini *pianoforte*
Benedetto Lupo *pianoforte*

Lekeu
Quartetto per violino, viola, violoncello e pianoforte

Saint-Saëns
Le carnaval des animaux per 2 pianoforti, 2 violini, viola, violoncello, contrabbasso, flauto, clarinetto, celesta e xilophono

Brahms
Quintetto in si minore per clarinetto, 2 violini, viola e violoncello op. 115

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da lunedì 19 febbraio, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

25 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

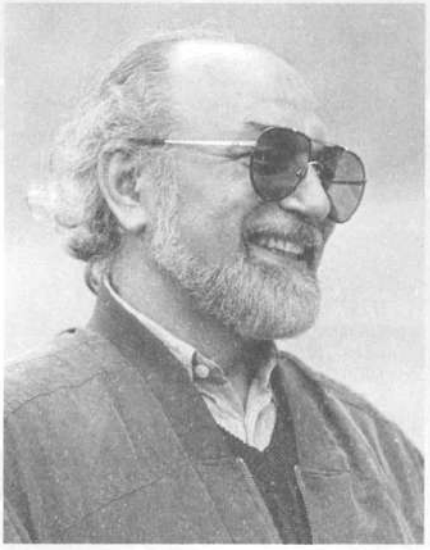
Falstaff

Commedia lirica di **Giuseppe Verdi**

Maurizio Barbacini *direttore*
Stefano Monti *regia*
Antonio Mastromattei *scene*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Renato Bruson, Stefano Antonucci, Rossella Ragatzu, Maria Costanza Nocentini, Elena Zilio**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000



26 lunedì

Unione Musicale
Incontri con la musica da camera

INCONTRI CON LA MUSICA DA CAMERA
PROGETTO ARTISTICO DI MARIO BRUNELLO
E ANDREA LUCCHESINI

Šostakovič
Sette Romanze, suite vocale-strumentale per soprano, violino, violoncello e pianoforte op. 127

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 19-22.30

PROVE APERTE - ingresso libero

27 martedì

Associazione Lingotto Musica
Giovani per i giovani

Lorenza Borrani *violino*
Matteo Fossi *pianoforte*

Franck
Sonata in la maggiore per violino e pianoforte op. 8

Beethoven
Sonata in la maggiore per violino e pianoforte op. 47 *(Sonata a Kreutzer)*

Sala Cinquecento - Lingotto, via Nizza 280
ore 18

ingresso libero

Per informazioni: tel. 011 664 04 52

27 martedì

Unione Musicale
Incontri con la musica da camera

INCONTRI CON LA MUSICA DA CAMERA
PROGETTO ARTISTICO DI MARIO BRUNELLO
E ANDREA LUCCHESINI

Rimskij-Korsakov
Quintetto in si bemolle maggiore per flauto, clarinetto, corno, fagotto e pianoforte

Gubajdulina
Duo per violino e violoncello

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 19-22.30

PROVE APERTE - ingresso libero

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Falstaff

Commedia lirica di **Giuseppe Verdi**

Maurizio Barbacini *direttore*
Stefano Monti *regia*
Antonio Mastromattei *scene*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Paolo Coni, Vittorio Vitelli, Patrizia Orciani, Yolanda Auyanet, Claudia Marchi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

28 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

INCONTRI CON LA MUSICA DA CAMERA
(secondo concerto)
PROGETTO ARTISTICO DI MARIO BRUNELLO E ANDREA LUCCHESINI

Alena Dantcheva *soprano*
Giampaolo Pretto *flauto*
Alessandro Carbonare *clarinetto*
Stefano Pignatelli *corno*
Roberto Giaccaglia *fagotto*
Antonello Manacorda *violino*
Marco Rizzi *violino*
Carlo Bertola *violoncello*
Mario Brunello *violoncello*
Andrea Lucchesini *pianoforte*

Šostakovič
Sette Romanze, suite vocale-strumentale per soprano, violino, violoncello e pianoforte op. 127

Rimskij-Korsakov
Quintetto in si bemolle maggiore per flauto, clarinetto, corno, fagotto e pianoforte

Gubajdulina
Duo per violino e violoncello

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 22 febbraio, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

28 mercoledì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Falstaff

Commedia lirica di **Giuseppe Verdi**

Maurizio Barbacini *direttore*
Stefano Monti *regia*
Antonio Mastromattei *scene*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Renato Bruson, Stefano Antonucci, Rossella Ragatzu, Maria Costanza Nocentini, Elena Zilio**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

28 mercoledì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Tangram

Balletto

Musica originale di **Paolo Demitry**

Paolo Demitry, Federica Mastrangeli, Michele Pogliani *idea e progettazione*
Michele Pogliani *e* **Federica Mastrangeli** *coreografia*
Stefano Pirandello *luci*
Michele Pogliani *costumi*
con **Sara Carpitella, Marta Marcella, Federica Mastrangeli, Debora Muraro, Michele Pogliani, Kim Savèus, Midori Watanabe**

Coproduzione Compagnia Michele Pogliani e XX Festival International Montpellier Danse

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati in vendita anche un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23 – 517 51 88
fax 011 53 35 44
e-mail: um@inrete.it
orario: 9.30-18
dal lunedì al venerdì.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Palazzo della Radio,
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810 49 61/46 53
orario: 10-14
dal martedì al venerdì.

Associazione Lingotto Musica
Lingotto – via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66 40 458/452
orario: 14.30-19
sabato 3, lunedì 5
e martedì 6 febbraio.

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88 15 241/242
fax 011 88 15 214
e-mail:
biglietteria@teatroregio.torino.it
orario: 10.30-18
dal martedì al venerdì;
sabato 10.30-16;
un'ora prima degli spettacoli.
Biglietteria *on line:*
www.teatroregio.torino.it
Servizio Attività Promozionali e Settore Scuola
tel. 011 88 15 246/238/209.

Sangue, sesso, cabalette e tv

di Sandro Cappelletto

Fin dagli inizi della televisione la musica colta è entrata nell'obiettivo delle telecamere – Con quali risultati? – Come si riprendono, per il piccolo schermo, concerti e opere? – Un critico musicale dice la sua e ricorda con rimpianto Bernstein che racconta Beethoven e Gould che "tradisce" Bach – Bruno Gambarotta evoca la sua esperienza di *cameraman* – Due registe spiegano come si lavora con la telecamera nelle sale da concerto e nei teatri lirici

Se ne va via subito, spinto da una reazione irriflessa, istintiva. Se, dentro un teatro, l'occhio rosso di una telecamera feriva il suo sguardo, Fedele D'Amico usciva irritatissimo. Musica e televisione non potevano convivere; i modi intrusivi e i tempi fatalmente diversi della seconda offendevano, nel suo giudizio, il primato della prima quanto l'autonomia e l'aura del luogo. Chi conosceva l'idiosincrasia, organizzava in modo da invitare il critico prima o dopo il periodo delle riprese, mai durante.

Rispetto a quel fastidio – tutto legittimo, anche nel suo snobismo – di pelle e di nervi, oggi prevale l'atteggiamento opposto, il lamento, talvolta la protesta per la renitenza dell'informazione televisiva a documentare la vita musicale italiana. Poche ore di trasmissione, pochi investimenti: Abbado che suona (dirige) Monteverdi in una mezzanotte ferragostana da RaiTre è l'Olimpo della provocazione sadica.

Lo riconosceva Vittorio Emiliani, consigliere d'amministrazione della RAI, nell'intervento al convegno organizzato dalla Scuola di Musica di Fiesole nel marzo 1999 in occasione dei dieci anni dalla scomparsa di Massimo Mila: «Ci siamo trovati in RAI davanti a una situazione di relativo disarmo, deperimento, soprattutto a livello televisivo. Certo, la musica in televisione è difficile da dare: ci vogliono delle regie televisive. C'è, inoltre, la difficoltà della scelta di orario della messa in onda: mandarla in ore impossibili è praticamente inutile, o quasi; ancora: i programmi devono essere televisivi. La risposta che spesso mi sento dare da un direttore di rete è: "Ma questo non è un evento!"».

Non si potrebbe essere più espliciti. Il vero avversario è una convinzione diffusa – alla RAI, nelle televisioni commerciali, come in molti mezzi di informazione – che si può riassumere nella strepitosa battuta (fine anni Ottanta - primi anni Novanta) di un ex direttore di RaiDue: «Andate e tornate con sesso e sangue. Non voglio puzza di cultura!». Così arringava i suoi uomini in partenza verso le giungle del mercato internazionale della *fiction*. Tornavano vincitori. Quell'insegnamento è diventata una scuola di pensiero, arrogante perché prevalente.

Eppure la RAI dispone di circa 2500 miliardi di canone annuale, in linea di principio (?) destinati a distinguere la programmazione del "servizio pubblico".

Poi ci sono i periodi cosiddetti di "garanzia". Non ne parlano volentieri, i responsabili dei palinsesti; significa che in numerosi momenti dell'anno gli ascolti non devono

Tecnologie dei tempi pionieristici e un moderno studio di regia

scendere al di sotto di certe stabilite tabelle per non indurre un analogo, e più devastante, abbassarsi delle tariffe pubblicitarie. Non si può osare nulla oltre l'ovvio. Poi, ci sono le più recenti scelte di ridimensionamento strategico della possibilità tecnico-produttiva di pensare e costruire programmi. Contemporaneamente, a conferma di un'aspra dialettica interna, è stato costituito per la prima volta all'interno della RAI un "gruppo musica", con il compito di informare e coordinare le programmazioni delle diverse strutture aziendali.

In questo contesto, la questione della presenza della musica non si può risolvere in termini di ore e di orari di trasmissione.

Le ore ci sono: concerti dell'Orchestra Nazionale RAI, della Filarmonica della Scala, opere, programmi come *Prima della prima*, collegamenti radiofonici in diretta, così numerosi da costituire un autentico cartellone, modulato sulle scelte dei principali teatri lirici internazionali. E i canali tematici offerti dalla tv via satellite sono in grado di soddisfare le esigenze dello spettatore più insaziabile. Una nicchia, una minoranza, però tutelata, in "chiaro" e "criptato". Ti insegno a cucinare il risotto col nero, ti mostro il concerto della Callas a Dallas. Leonard Bernstein che racconta Beethoven, Glenn Gould che tradisce Bach mentre cerca di convincerti che ha ragione lui, Sviatoslav Richter che ricorda cosa voleva dire essere artisti quando esisteva l'URSS e si viveva in Russia. La musica come viaggio di conoscenza, documento di testimonianza e di scoperta, avventura di affetti e di scelte: la qualità televisiva di programmi simili è certo più pregnante della ripresa di un concerto o di un'opera, eppure sono questi i *format* più sacrificati dalla tv generalista.

Il rifiuto, che non può essere più pronunciato in nome della specificità del mezzo, diventa allora figlio di quel diffuso disagio che ormai penalizza l'intera informazione culturale tv, quando non venga frantumata nelle ferali pillole marzulliane o risolta in esplicite promozioni commerciali.

Pochi, ancora, i progetti dedicati all'uso del mezzo televisivo come veicolo di educazione musicale, anche interattiva: l'assenza di programmi *educational* – tecnicamente possibili e stimolanti – riflette la situazione dell'insegnamento della musica in Italia, segnato da una disattenzione sorella di una strategia corporativa che ha prodotto recenti mostruosità legislative quali la riforma dei suddetti Conservatori, varata senza una simultanea, complessiva riforma del ruolo e del peso concesso alla musica in tutti i cicli scolari. Una cornice vuota.

Nella prefazione al volume *La sposa meccanica*, Marshall Mc Luhan scrive: «La nostra è un'epoca in cui, per la prima volta, molte migliaia delle menti individuali più preparate si sono dedicate a tempo pieno al compito di penetrare all'interno dell'opinione pubblica. Lo scopo è di entrarvi per manipolare, sfruttare e controllare».

Questa invasione non sembra aver toccato il territorio della musica non esplicitamente commerciale (la cosiddetta "classica"). In attesa di stabilire se il mancato assalto sia un privilegio o piuttosto un danno, constatiamo che "anche" le proposte televisive riflettono la società civile che le approva e conferma.

Le scelte di "Prima della prima"

INTERVISTA

Rosaria Bronzetti è autrice e curatrice di *Prima della prima*, da dieci anni la trasmissione televisiva di culto per gli appassionati di opera. Come è fatto il programma?

«L'obiettivo è raccontare come si costruisce un'opera. Di volta in volta il filo conduttore cambia: a seconda dell'importanza dei diversi artisti l'ottica privilegiata può essere quella del regista – e ci si dedica naturalmente al lavoro in palcoscenico – oppure del direttore d'orchestra – magari dirige Sinopoli e allora dedichiamo molto tempo alle prove di lettura con l'orchestra, che di solito trascuriamo – oppure di un grande cantante o di uno scenografo, che ci imprestano il loro modo di vedere, di guardare l'opera. Scegliere una prospettiva precisa per costruire una puntata per noi è essenziale, perché ci troviamo a dover sintetizzare in mezz'ora di trasmissione magari quattro ore di spettacolo».

E dunque le immagini che si portano in tv dipendono dalla scelta fatta a priori, escludendo a monte il desiderio di mostrare tutto?

Rosaria Bronzetti

«Certo: se c'è Oren che prova io non tolgo più la telecamera da lui, perché fa qualunque cosa: canta, suda, salta, esulta, e queste sono cose "televisive", sono immagini divertenti, belle, che trasmettono la passione di un direttore d'orchestra per la musica. Ricordo che una volta al San Carlo ho ripreso le prove dell'*Intermezzo* della *Manon Lescaut*, quattro minuti di musica, girando due ore di video che avrebbe potuto andare in onda senza tagli, tanto era affascinante. Il che completa ciò che dicevo prima: scegliendo un'ottica precisa oltre che comprimere si può anche espandere il tempo musicale in un tempo televisivo molto più lungo».

E così si sta facendo della bellissima televisione a proposito dell'opera o si sta trovando un modo per far vedere l'opera in senso proprio, rendendola televisiva?

«Le riprese classiche delle opere sono noiosissime, perché non sono un prodotto televisivo. L'o-

pera intera va vista in teatro, a meno che non venga "ripresa per la televisione", coinvolgendo il pubblico televisivo, mettendo le telecamere sul palcoscenico e non lasciandole dove di solito le fanno sistemare, nei palchi o in fondo alla sala. Perché anche se si fanno dei primi piani con sei telecamere non si è "dentro" l'opera, e questo si vede. Il successo di *Prima della prima* sta invece nell'essere lì, nello stare con gli interpreti, nel vedere gli attacchi che il direttore dà ai cantanti, e quindi c'è un altro tipo di coinvolgimento. Non abbiamo a che fare con un modo di mostrare l'opera su un palcoscenico televisivo: questo è un programma per la televisione, che segue le regole della televisione, e si occupa di opera».

La *Traviata* "nei luoghi e nelle ore di *Traviata*" è stato un modo di far vedere l'opera in televisione oppure, perso il rapporto con il teatro, con il palcoscenico, con la finzione dell'opera, alla fine si è costruito qualcosa di diverso da ciò che normalmente chiamiamo opera?

«Era un'operazione televisivo-cinematografica, che infatti è stata chiamata "un film in diretta". Poi certo che l'opera va fatta e vista in teatro, ed è un'altra cosa, però quello era un film realizzato con un impegno incredibile: io che faccio questo mestiere le posso assicurare che dal punto di vista tecnico era perfetta, una specie di miracolo, e credo che in televisione il pubblico preferisca vedere *Traviata* in quel modo, piuttosto che con la classica ripresa lontana realizzata in teatro. A meno che, ripeto, non si abbia la possibilità di riprendere in teatro con le telecamere sul palcoscenico».

Però, scusi, le riprese dei concerti sinfonici vengono fatte con le telecamere in mezzo all'orchestra, magari anche con un certo movimento, eppure i risultati non sono certamente eccitanti.

«È vero, ha ragione. Il concerto rischia di diventare ripetitivo, perché suona l'oboe e riprendo l'oboe, suona il clarinetto e faccio uno stacco sul clarinetto e così via. Io concerti non ne ho mai ripresi, ma certo che è un bel problema, perché anche il concerto più pulito, ripreso alla perfezione, con tutti gli stacchi giusti è comunque noioso. Anche per via dell'andamento della musica, delle ripetizioni che sono proprie delle partiture, alla fine si rischia di avere sempre le stesse immagini e ancora bisogna trovare un modo per riprendere un concerto.

Io ho visto dei concerti molto belli filmati da Ugo Kaech, uno dei primi ad aver avuto il coraggio di fare primi piani, di stringere sugli strumenti; un altro bravo è Humphrey Burton. Ma quindici anni fa tutto questo era spettacolare, ora mi sembra che ci siamo fermati e anche l'approccio dei consulenti musicali continua a essere quello didascalico degli anni Cinquanta: guai se non riprendi i violini quando hanno il tema principale». *(n.c.)*

Io cameraman all'Auditorium RAI

di Bruno Gambarotta

Un marziano. Uno che fa domanda di andare volontario all'Auditorium della RAI per le riprese televisive dei concerti sinfonici, solo un marziano può essere. Era il mese di aprile del 1962 e per i miei nuovi colleghi *cameramen* l'Auditorium era la Cajenna, la "compagnia di punizione". Per me invece era un'occasione lungamente sognata, la possibilità di assistere alle prove di un'esecuzione, di andare al di là dello specchio.

La ripresa televisiva di un concerto avveniva durante l'esecuzione, il venerdì sera, con il pubblico in sala. Il (o più sovente la) regista si preparava con l'aiuto determinante dell'assistente musicale; si chiudevano in una saletta della discoteca e per giorni interi ascoltavano dai dischi i brani di cui era prevista la ripresa e direttamente sulla fotocopia dello spartito segnavano gli stacchi da dare alle telecamere, disposte tre in platea (due laterali e una al centro) e la quarta sul palco, in cima a un trabattello, di controcampo per inquadrare il direttore, il solista quando c'era, e rare volte i timpani. L'inquadratura sul direttore serviva alla regia per vedere gli attacchi oltre che per coprire quelle parti dell'esecuzione che risultava difficoltoso riprendere altrimenti. Il principio che regolava le riprese era quello di inquadrare gli strumenti e le sezioni che in quel momento stavano suonando. È ovvio che non era possibile isolarli perfettamente, spesso nell'inquadratura entravano parti di sezioni che non stavano suonando. Accadeva talvolta di assistere a faticose trattative fra il direttore che voleva disporre i professori in un certo modo, e la regista che aveva esigenze opposte.

Anche gli esecutori dicevano la loro; una volta, per una partitura di Bruno Maderna diretta dall'autore, la sezione dei quattro corni da caccia si ribellò all'idea di stare davanti alle percussioni poiché, dissero, non erano in grado di accordarsi col primo cornista. Con un'indennità di 50.000 lire a testa avrebbero però superato l'inconveniente e l'accordo si sarebbe trovato. Tutti ricevevano un'indennità per le riprese per via del fastidio che sostenevano di subire dalle luci potenziate.

Nel 1962 stavano arrivando dagli USA i primi apparecchi di registrazione videomagnetica su nastri di due pollici, detti Ampex dal nome della ditta che li costruiva, ma ancora non era possibile tagliarli per fare dei montaggi. La ripresa perciò equivaleva in tutto e per tutto a una diretta televisiva, errori e sbagli compresi. I titoli di testa, comprensivi dei titoli dei brani, dei rispettivi autori e dei solisti, scorrevano scritti in bianco su un rullo di carta nera e andavano in sovrimpressione, attraverso il mixer del pullman delle riprese esterne, su immagini dell'orchestra che accordava gli strumenti, del direttore che entrava in sala e saliva sulla pedana e del pubblico in platea che applaudiva.

Il rullo veniva ruotato a mano da un addetto che attraverso le cuffie riceveva gli ordini dalla regia e ne dosava la velocità in funzione del tempo a disposizione. Quel rullo

che durante le prove aveva funzionato perfettamente, al momento della ripresa partiva sì allineato con la cornice inferiore dello schermo, ma ben presto s'inclinava all'insù fino a terminare in perfetta diagonale fra la urla di disappunto della regista che martellavano le nostre povere orecchie di *cameramen*.

In quei due metri quadri della regia sul pullman accadevano talvolta scene selvagge, con reciproche accuse di incompetenza, mentre la musica ignara andava avanti per la sua strada: nella ripresa dei *Quadri da un'esposizione* di Musorgskij-Ravel la regista, proprio quando sarebbe stato necessario fare stacchi puliti sui vari strumenti che danno colore alla partitura, voltò due fogli dello spartito anziché uno, andando nel panico, con la telecamera in onda in quel momento costretta a cercarsi gli strumenti man mano che li sentiva suonare. Se indugiare sugli archi quando avevano terminato di suonare non era poi la fine del mondo, molto più grave e spoetizzante era fermarsi per errore sui fiati, con elaborate leccate di ance dai legni e copiose colature di salivazioni da ottoni capovolti.

Rimasi estasiato durante le prove di Giulini e di Gavazzeni che si spendevano a spiegare a lungo le ragioni culturali delle loro scelte interpretative. Pensavo che era un peccato non registrare quelle prove e quelle spiegazioni così illuminanti; però, quando Raidue ha provato a registrare e a trasmettere le prove dei concerti, il cosiddetto *backstage*, l'esperimento non ha funzionato, forse perché chi prova sapendo di essere ripreso non è più se stesso ma inconsciamente recita.

Sulla strada delle riprese si è andati molto avanti tecnicamente; abbiamo visto la più volte replicata serie delle sinfonie di Beethoven dirette da Leonard Bernstein. Perfette, leccatissime immagini. Si fa la ripresa del totale, il cosiddetto *master*, mentre un'altra telecamera registra a parte il direttore sul podio. Poi, pezzo per pezzo, con il suono in *play back*, si riprendono le varie sezioni: così i violoncelli sono allineati, gli stacchi perfetti, e nessuna sporcatura disturba le inquadrature. Ma la ripresa della musica dal vivo in quanto evento irripetibile è un'altra cosa, come è diverso un essere vivo visto in azione da un cadavere dissezionato sul tavolo anatomico.

Bruno Gambarotta

TECNOLOGIE DA CONCERTO

di Paola Longobardo

Quando, qualche anno fa, fui incaricata delle riprese dei concerti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, mi posi subito la domanda: «Perché vedere in televisione un concerto anziché ascoltare un disco? Quali possono essere le aspettative di uno spettatore esperto, o meno, di musica che si accinge a seguire un concerto per televisione?». La risposta l'ho cercata con il collaboratore indispensabile per questo tipo di ripresa: il consulente musicale. Ci siamo resi conto della responsabilità di questo incarico perché si trattava di condurre per mano lo spettatore dentro la musica, offrendo una lettura della partitura fedele, ma possibilmente non così scontata né così prevedibile.

Il racconto per immagini della musica deve avere una sua storia, suscitare emozioni, creare un'attesa che inviti a seguire quello che si sta vedendo e ascoltando come se fosse un film, domandandosi sempre: «Chissà cosa viene dopo?».

Per raggiungere lo scopo di tutto ciò si passano ore al tavolino ascoltando musica e seguendo la partitura nota dopo nota, cercando di rendere il fraseggio musicale in linguaggio televisivo fatto di primi piani, panoramiche, totali...

Far convivere questi due diversissimi e opposti modi di comunicare non è sempre facile e spesso le scelte fatte non sono condivise dai "puristi della musica", ma bisogna tener conto che le immagini vivono di un ritmo e un'armonia loro, pari, quasi, a quelli della musica. La scelta di ciò che si fa vedere crea una priorità su tutto il resto e deve essere quindi motivata sia musicalmente sia televisivamente.

Le nuove tecnologie digitali e l'uso frequente di mezzi speciali quali il *tulip*, braccio con in cima una telecamera che consente ampie panoramiche, e lo *shuttle*, telecamera posta su un binario verticale, lo *steadycam*, che si muove in mezzo all'orchestra o al palco come una soggettiva di chi guarda e altri ancora, hanno aggiornato e migliorato questo tipo di ripresa che è diventata sempre più sofisticata e affascinante.

In conclusione, è con grande piacere che ultimamente si nota un'attenzione maggiore, da parte delle reti RAI, alle riprese di concerti; questo contribuisce sicuramente a una più ampia diffusione della musica classica-sinfonica, anche se i cosiddetti indici di ascolto non raggiungono vette da programmi di quiz. Va considerato, infatti, che i cento-duecentomila spettatori equivalgono a un pubblico pari a cento-duecento sale da concerto e ciò rappresenta un bel risultato. Inoltre se l'impegno che ci siamo preposti, di consentire un approccio più facile e gradevole della musica classica, ha appassionato qualche spettatore in più, il nostro scopo è stato raggiunto.

Un ringraziamento particolare all'amico e collega Renzo Rovedi che da tempo e con pazienza collabora a quest'impresa.

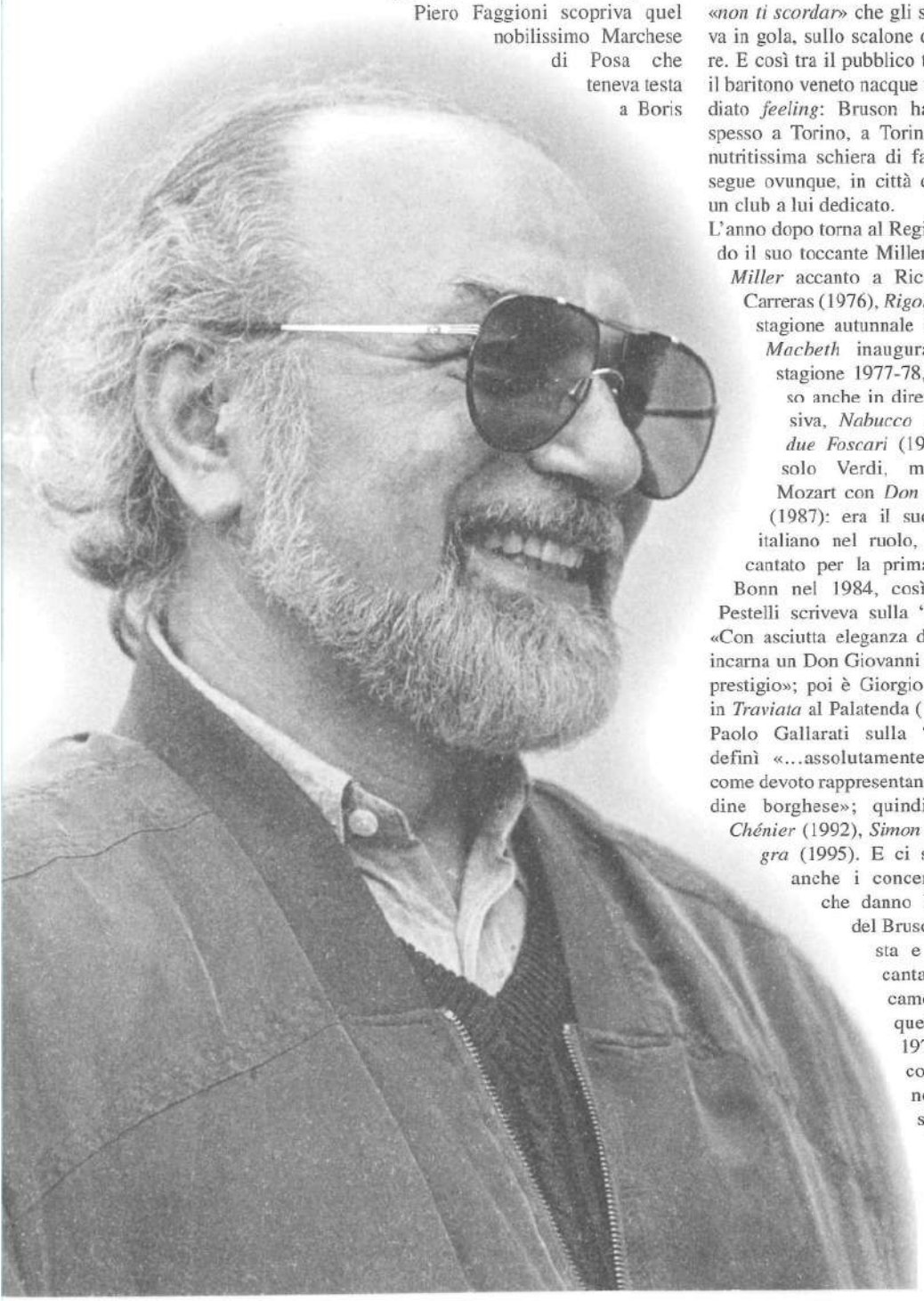
Renato Bruson da Don Carlos a Falstaff

di Susanna Franchi

Fu un colpo di fulmine. A volte capita, anche in teatro. Era il gennaio 1975 e il pubblico del Teatro Regio ascoltava per la prima volta un baritono di nome Renato Bruson. Il passaparola cominciò subito dopo la prima, il 14 gennaio, «Tenetelo d'occhio, ne risentirete parlare». Così chi andava a sentire quel *Don Carlos* con la regia di Piero Faggioni scopriva quel nobilissimo Marchese di Posa che teneva testa a Boris Christoff alias Filippo II: il suo «*La pace è dei sepolcri*», un vero monito per tutti i tiranni, era cantato con rabbia ma senza urlarlo, accompagnato da uno sguardo di fuoco. Passeggiava alle Porte del Chiostro di San Giusto sottobraccio a Fiorenza Cossotto/Eboli e con tono da *grand seigneur* intonava «*Carlo ch'è sol il nostro amore*», moriva con quel «*non ti scordar*» che gli si spegneva in gola, sullo scalone del carcere. E così tra il pubblico torinese e il baritono veneto nacque un immediato *feeling*: Bruson ha cantato spesso a Torino, a Torino ha una nutritissima schiera di fan che lo segue ovunque, in città c'è anche un club a lui dedicato.

L'anno dopo torna al Regio portando il suo toccante Miller in *Luisa Miller* accanto a Ricciarelli e Carreras (1976), *Rigoletto* nella stagione autunnale (1977), il *Macbeth* inaugurale della stagione 1977-78, trasmesso anche in diretta televisiva, *Nabucco* (1983), *I due Foscari* (1984). Non solo Verdi, ma anche Mozart con *Don Giovanni* (1987): era il suo debutto italiano nel ruolo, lo aveva cantato per la prima volta a Bonn nel 1984, così Giorgio Pestelli scriveva sulla "Stampa": «Con asciutta eleganza di *hidalgo* incarna un Don Giovanni di grande prestigio»; poi è Giorgio Germont in *Traviata* al Palatenda (1990) che Paolo Gallarati sulla "Stampa" definì «...assolutamente perfetto come devoto rappresentante dell'ordine borghese»; quindi *Andrea Chénier* (1992), *Simon Boccanegra* (1995). E ci sono stati anche i concerti vocali che danno la misura del Bruson liederista e raffinato cantante da camera, come quello del 1979 al Piccolo Regio nel quale spaziava da Caccini a Tosti. Insomma, i ruoli fondamentali della sua carriera ci sono tutti, mancano solo i personaggi donizettiani che tanta parte hanno avuto nella sua carriera, dalla *Favorita* a *Les Martyrs*, mancanza compensata però dal fatto che, proprio con l'Orchestra del Teatro Regio diretta da Bruno Martinotti, Bruson registrò un fortunatissimo *recital* discografico con arie donizettiane.

E ora *Falstaff*, ruolo che ha debuttato nel 1982 a Los Angeles, chiamato da Carlo Maria Giulini. Un *Falstaff* voluto, amato, studiato su Shakespeare, e sui carteggi Verdi-Boito, un *Falstaff* sul quale compie un impressionante lavoro di scavo psicologico e interpretativo, nonché di trasformazione fisica. Come il De Niro che metteva su peso e muscoli per interpretare il pugile Jake La Motta in *Toro scatenato*, così Bruson si abituava a camminare con un pancione, ad assumere la traballante andatura di un "maturo" seduttore con una passione per il buon vino. Quel *Falstaff* da Los Angeles passò a Londra, poi a Firenze, in disco e in video, così Christian Springer, critico musicale viennese sottolineava la sua interpretazione: «Questo Falstaff di Bruson che, a differenza di altri interpreti, non è della stessa estrazione volgare come Bardolfo e Pistola, è un gentiluomo che, per forza maggiore, deve accontentarsi di due straccioni invece di due paggi, è un "sir" che ci fa capire le sue radici aristocratiche attraverso un portamento nobile, una misura che gli viene tutta spontanea, e una tranquilla sicurezza di sé che non ha bisogno di parole dette ad alta voce. Tutto questo lo capiamo dal canto che è sempre canto e nient'altro, con un'emissione vellutata, pastosa, rotonda, omogenea, in tutte le situazioni. Bruson, attraverso il suo canto sempre legato, il suo fraseggio meditato, la suggestiva articolazione e la chiara dizione mette in risalto l'importanza della parola dimostrando quanto strettamente sia legata l'invenzione musicale alla parola».



Renato Bruson

La solitudine di Juliane Banse

di Savina Neirotti

Prima del canto, la danza e il violino. Juliane Banse, durante la sua infanzia e adolescenza passate in Svizzera, studia con successo musica strumentale (inizia a cinque anni) e danza classica all'Opera di Zurigo. Poi, come racconta, scopre di avere una voce, dice addio alla danza e, sempre all'Opera di Zurigo, studia canto con Paul Steiner e Ruth Rohner. «È stata Brigitte Fassbaender, con la quale mi sono perfezionata a Monaco, a incoraggiarmi verso la liederistica. Mi suggeriva di non concentrarmi soltanto sull'opera, ma di crearmi un repertorio da concerto, considerando le possibilità che la mia voce offriva. E così ho fatto. Si tratta di due mondi diversissimi e complementari. Una dimensione di gruppo, quella dell'opera, e una molto più solitaria, quella della liederistica, dove ti confronti con l'interpretazione in una dimensione più intima. Può sembrare difficile, ma ti costringe a sapere sempre dove stai andando, che cosa hai in mente, sei la guida di te stesso. Le prove di un'opera al contrario durano settimane, c'è tutta la compagnia, mentre provi sviluppi un'idea del ruolo che devi ricoprire, con mille suggerimenti che arrivano da tutte le parti». Ma nella liederistica c'è un compagno importantissimo, il pianista. «Un ruolo fondamentale. Si crea, tra la voce e il pianoforte, una vibrazione di cui non si può parlare, ma che è necessario provare. Per questo è indispensabile conoscere bene la persona con cui si suona, confrontarsi, influenzarsi a vicenda. A me accade con Wolfram Rieger, con me in questo concerto, perché ci conosciamo da più di dodici anni, e così bene musicalmente che esiste un perfetto equilibrio tra il livello di confronto e di discussione e quello di sintonia e accordo».

Wolfram Rieger, allievo di Erik Werba e Helmut Deutsch, è una figura di riferimento nel mondo della liederistica, e dal 1987 tiene corsi a Monaco e Berlino. Nel 1997 riceve la Medaglia d'onore dell'Associazione «Franz Schubert» di Barcellona. Anche la Banse ha ricevuto numerosi riconoscimenti come interprete di Schubert, tra cui, nel 1993, il Grand Prix «Franz Schubert» dell'Istituto Internazionale «Franz Schubert». «Il problema con Schubert è riuscire a trovare un equilibrio tra la linearità e la purezza della scrittura e la densità del testo e dell'interpretazione che comporta. Mi spiego meglio. All'apparenza un *Lied* di Schubert è semplicissimo, ed è proprio questa semplicità a metterti in crisi, perché deve essere rispettata. L'interpretazione non deve essere troppo romantica, anche se i testi che Schubert sceglie possono sviare. L'errore più grande che si può fare con questo compositore è utilizzare la sua musica per esibirsi, usare i suoi *Lieder* come degli *show-piece*. Schubert non deve servire a far vedere quanto bene uno sa cantare. E poi con Schubert, più che con ogni altro compositore, hai sempre la sensazione di scoprire aspetti nuovi, di non essere mai arrivata in fondo».

Juliane Banse
Paul Meyer

In programma, accanto a Schubert, *Lieder* di Spohr per soprano, violino e pianoforte e per soprano, clarinetto e pianoforte. «Non esistono molte composizioni per questo organico, e la magia di Spohr sta proprio nel modo in cui riesce ad accoppiare canto e violino e canto e clarinetto, il modo in cui tiene insieme le due voci. Direi che ha una specie di "impeto romantico" che mi affascina». Per eseguire Spohr, si uniscono alla Banse e a Rieger il violinista Christoph Poppen e il clarinettista Paul Meyer. Il primo, marito della cantante, si è conquistato un nome nella musica internazionale non solo come violinista ma anche come direttore, camerista e pedagogo: «Questa è una delle poche occasioni che abbiamo di suonare insieme, di solito i nostri spostamenti non coincidono; qualche volta ho cantato con la sua orchestra o l'ho seguito in tournée, ma, ripeto, accade raramente. Abitiamo in un paese vicino Monaco, con un laghetto, e cerchiamo il più possibile di fare le prove a casa nostra, in tranquillità».

Anche la collaborazione con Paul Meyer dura da qualche anno, dopo l'incontro avvenuto in Francia durante un festival, e si basa su di una profonda stima reciproca. Da vent'anni sulle scene, Meyer affianca al repertorio classico e romantico le opere di autori contemporanei, e si dedica con passione alla musica da camera, portando spesso in concerto musiche meno frequentate, con organici particolari.

MERCOLEDÌ 21 FEBBRAIO
CONSERVATORIO
ORE 21

Juliane Banse *soprano*
Paul Meyer *clarinetto*
Christoph Popper *violino*
Wolfram Rieger *pianoforte*

SCHUBERT
Lieder per soprano e pianoforte

SPOHR
6 Gesänge per soprano, violino e pianoforte
6 Lieder per soprano, clarinetto e pianoforte [*vedi pag. 19*]

Tabitha Maggiotto
Danilo Rossi
Benedetto Lupo

VICINI AL PUBBLICO

Gli *Incontri con la musica da camera* sono giunti quest'anno alla nona edizione con **Mario Brunello** e **Andrea Lucchesini**, da sempre gli alfieri ai quali l'Unione Musicale ha affidato le scelte artistiche di questa manifestazione prossima ormai alla ricorrenza decennale. Come in passato, i quindici musicisti provenienti da tutte le parti d'Italia (e non solo), che si ritroveranno a Torino dal **23** al **28 febbraio**, prenderanno parte ai due concerti in cartellone per la serie blu e la serie gialla dell'Unione Musicale, effettuando, nelle sere precedenti, prove aperte al pubblico al **Conservatorio «G. Verdi»**. Il primo appuntamento si apre con il *Quartetto per archi e pianoforte* del belga Guillaume Lekeu, completato da Vincent d'Indy per la prematura morte dell'autore. Seguono poi *Le carnaval des animaux*, la suite sarcastica e caricaturale di Saint-Saëns, che simpaticamente unisce tutti i protagonisti della serata in un innocuo *divertissement* dove arte e gioco si amalgamano con una creatività che ha ben pochi confronti, e il contemplativo e nostalgico *Quintetto in si minore per clarinetto e archi* del Brahms più crepuscolare. Il secondo programma è invece tutto all'insegna della musica russa ben rappresentata, nella fisionomia dei temi e nelle tinte armoniche e timbriche, dall'amabilissimo *Quintetto per fiati e pianoforte* di Rimskij-Korsakov. Fanno da cornice la suite vocale e strumentale di Šostakovič interpretata da **Alena Dantcheva**, già ospite in una precedente edizione. Conclude la serata il *Duo* della siberiana Gubajdulina, protagonisti **Marco Rizzi** e **Mario Brunello**.

INCONTRI CON LA MUSICA DA CAMERA

FEBBRAIO 2001 - NONA EDIZIONE

Calendario delle prove aperte al pubblico

Conservatorio «G. Verdi»
ore 19 – 22.30

VENERDÌ 23 FEBBRAIO
Lekeu Quartetto con pianoforte

SABATO 24 FEBBRAIO
Saint-Saëns *Le carnaval des animaux*

DOMENICA 25 FEBBRAIO
ore 21 **CONCERTO**

LUNEDÌ 26 FEBBRAIO
Šostakovič *Sette Romanze*

MARTEDÌ 27 FEBBRAIO
Brani di **Rimskij-Korsakov**, **Gubajdulina**

MERCOLEDÌ 28 FEBBRAIO
ore 21 **CONCERTO**

Euterpe col clarinetto

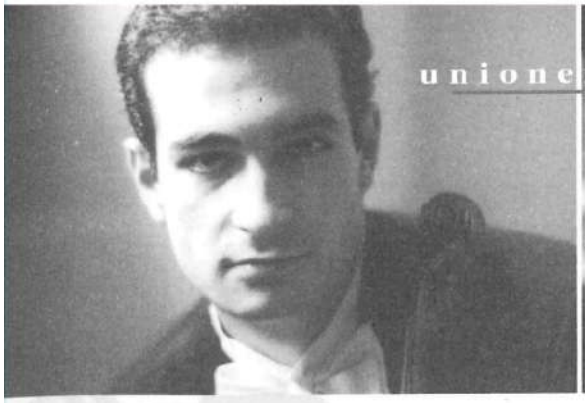
di Filippo Fonsatti

Sarebbe bello scrivere una storia di quelle musiche cucite su misura per interpreti e virtuosi, ispiratori di opere, concerti e sonate. Una storia secolare, una lunga galleria di ritratti vividi e sbiaditi, di personaggi mitizzati e dimenticati. Pensate ad esempio se Brahms non avesse incontrato il clarinettista Richard von Mühlfeld...

Questa storia inizia nei primi mesi del 1891, quando il compositore si reca alla corte di Giorgio di Sassonia a Meiningen per un soggiorno con l'amico Widman. Là incontra Mühlfeld, impiegato dell'Orchestra Ducale che spesso si esibisce da solista. Un vero fenomeno. Brahms si entusiasma all'ascolto delle sue esecuzioni e scopre l'intera gamma timbrica ed espressiva del clarinetto, strumento prediletto dai compositori romantici. Scrive a Clara Schumann che si tratta senz'altro del migliore strumentista a fiato che abbia mai conosciuto. Mühlfeld è in grado di rompere il silenzio che da tempo affligge Brahms e nell'estate di quell'anno vengono sfornati in successione rapida il *Trio in la minore per clarinetto, pianoforte e violoncello op. 114* e il *Quintetto op. 115*. Alla stessa frequentazione si devono anche le *Sonate per clarinetto e pianoforte op. 120*.

Il *Quintetto* si inscrive nel processo di modificazione interna della forma portato avanti da Brahms. Per un motivo o per un altro, ciascun movimento si emancipa dai modelli classici. È vero che l'*Allegro iniziale* è costruito in forma sonata, ma l'apertura è una sorta di *Leitmotiv* a terze e seste, che ritornerà ciclicamente negli altri movimenti assicurando al brano una sua unità interna. Soltanto dopo questo motivo appaiono le tre idee tematiche del movimento, caratterizzate da una pacificata dolcezza. Se l'*Adagio* è un *Lied* tripartito col clarinetto che sciorina ungarismi rapsodici e il terzo movimento ha carattere nordico e leggero, il *Tema con variazioni* termina soltanto dopo il riapparire del *Leitmotiv* iniziale seguito da una cadenza del clarinetto.

Dopo una esecuzione casalinga nel salone di Meiningen il 24 novembre 1891, il *Quintetto* viene presentato ufficialmente a Berlino il 12 dicembre con Mühlfeld "accompagnato" dal quartetto di Joachim. L'accoglienza è trionfale e il pubblico chiede il bis di tutta la composizione. Il pittore Adolph von Melzel, seduto in sala, fa uno schizzo a china del clarinettista e in calce scrive che «soltanto Euterpe avrebbe potuto suonare in modo così perfetto una certa parte!».



Lekeu, meteora fin de siècle

Baffetti alla Zorro, occhi nerissimi e cilindro mozzo: così appare Guillaume Lekeu in una delle poche immagini che ritraggono la sua figura. Fosse vissuto un po' più a lungo, o magari in un periodo più avaro di grandi compositori, i manuali di storia della musica gliel'o dedicherebbero un paragrafo. E invece la sua esistenza coincide con l'apogeo dell'Ottocento, secolo affollatissimo di musiche e di musicisti, e il suo capolavoro, la *Sonata per violino e pianoforte* commissionata da Eugène Ysaÿe, non basta a garantirgli gloria perpetua.

Nasce nel sobborgo di Heusy presso la cittadina belga di Verviers il 20 gennaio 1870 e riceve la solita educazione musicale un po' eclettica di stampo borghese: pianoforte, violino, violoncello e armonia, conditi da buone letture. Nel settembre 1889 a Parigi avviene l'incontro con César Franck, che gli dà lezioni di fuga e contrappunto nell'anno che gli resta ancora da vivere e che conduce con sé l'allievo prediletto in pellegrinaggio a Bayreuth, dove i due assistono a *Parsifal*, *I maestri cantori*, *Tristano e Isotta*. Alla venerazione adolescenziale per Bach e Beethoven si aggiunge così una consapevole ammirazione per Wagner. In quei mesi vengono eseguite in pubblico le prime opere sinfoniche e cameristiche di Lekeu: un preludio, due studi sinfonici, un trio per violino, violoncello e pianoforte.

Dopo la morte di Franck, il giovane viene accolto nella classe di Vincent D'Indy che lo raccomanda al Cercle des XX di Bruxelles e nel 1891 lo porta a sfiorare la vittoria al Prix de Rome con il "poema lirico e sinfonico" *Andromède*.

Prima che possa definire il suo stile, ancora in bilico tra semplicità formale e contorta elaborazione, temi incisivi e sviluppi prolissi, viene fulminato dal tifo, contratto – si dice – gustando un sorbetto confezionato con acqua infetta. È il 24 gennaio 1894, Lekeu si trova ad Angers e sta lavorando al secondo movimento del *Quartetto con pianoforte*, quello che Andrea Lucchesini, Mario Brunello e i loro amici propongono agli *Incontri con la musica da camera*. (*f.f.*)

E il clarinetto invadente di Spohr

di Nicola Campogrande

Ho comprato un disco con i *Sei Lieder tedeschi* di Spohr – il suo capolavoro vocale, pare – e, quando l'ho messo su, ci son rimasto male. Sapevo che c'era un clarinetto obbligato ma, insomma, pensavo che la voce dovesse cantare e lo strumento assecondare, andare dietro, contrappuntare. E invece in quel disco si ascolta un clarinetto che suona fortissimo, più forte di quanto canti la soprano, un clarinetto che spadroneggia, gestisce le introduzioni e le code, che svolazza su e giù, si fregia di fiori e torniture. Quasi insopportabile. Così mi sono detto: «Mannaggia, ho sbagliato interprete, guarda che razza di edizione mi vado a comprare!».

MERCOLEDÌ 21 FEBBRAIO
CONSERVATORIO
ORE 21

Poi però ho provato a riascoltare quei *Lieder* una seconda e una terza volta e mi è venuto in mente che forse quel clarinettista non ha tutti i torti. Credo che esageri, ma la direzione è quella giusta, perché la musica di Spohr abita un territorio espressivo di cui fa parte una certa dolce goffaggine. O, almeno, noi troviamo spesso meravigliosamente impacciato il suo modo di costruire la musica, perché è musica che promette e poi non mantiene, sfiora il Romanticismo ma poi si rifugia dietro la sottana di Mozart, cerca le tinte per dipingere il dramma eppure poi dimentica persino il classicismo e alleggerisce il tutto con contrappunti semplici, armonie quasi banali, cadenze che per noi hanno poco sapore. Non è un caso che, dopo il grande successo che circondò il Maestro, la sua musica sia stata dimenticata per un po': la si accostava a quella di Schumann, che scriveva negli stessi anni, e ci si accorgeva che in Spohr mancava qualcosa; la si era suonata con piacere nei salotti *Biedermeier*, ma la si perse quando quei salotti chiusero e l'intero mondo musicale si rivolse eccitato alla *nouvelle vague* di Chopin, di Liszt, di Berlioz.

E allora il clarinettista invadente di questo disco forse ha visto bene: è inutile scimmiottare Schumann, nascondersi dietro improbabili leggerezze e velature che la sensibilità romantica ci ha insegnato a cercare; qui Spohr esibisce discorsi di una chiarezza estrema, in cui non c'è spazio per il ripiegamento intimo, per il non detto, e la meraviglia di queste pagine sta proprio nel dialogare schietto, esibito, tra la voce e il clarinetto, con una singolarissima quasi-predilezione per lo strumento.

Antonello Manacorda
Alena Dantcheva
Marco Rizzi

Danilo Rossi, prima viola dell'Orchestra del Teatro alla Scala, è ormai una vecchia conoscenza degli *Incontri con la musica da camera* e un ospite affezionato delle stagioni dell'Unione Musicale, tanto da non aver bisogno di altre presentazioni. Anche il contrabbassista toscano **Alberto Bocini** ha già preso parte a edizioni passate, mentre ospiti per la prima volta sono il violinista milanese pluripremiato («Čajkovskij» di Mosca, «Queen Elisabeth» di Bruxelles e Indianapolis Violin Competition) **Marco Rizzi** e il pugliese **Benedetto Lupo**, pianista apprezzato in tutto il mondo sia in veste di solista, sia come camerista. Un'altra novità assoluta per quest'anno è il graditissimo coinvolgimento di quattro componenti dell'estroso **Quintetto Bibiena**. Protagonisti del *Quintetto con pianoforte* di Rimskij-Korsakov sono infatti, insieme con Andrea Lucchesini, **Giampaolo Pretto**, **Alessandro Carbonare**, **Stefano Pignatelli** e **Roberto Giaccaglia**; i primi due suoneranno anche nel brano di Saint-Saëns e Carbonare sarà il protagonista dello splendido *Quintetto* di Brahms.

Nutrita e assortita la presenza dei "torinesi": **Antonello Manacorda**, fiore all'occhiello della scuola violinistica della nostra città, non è alla prima prova degli *Incontri*, così come l'instancabile e generoso **Carlo Bertola** e il giovane soprano bulgaro (diplomata al Conservatorio di Torino) **Alena Dantcheva**. La nona edizione tiene invece a battesimo i giovanissimi **Tabitha Maggiotto** e **Alberto Occhiena**, entrambi diplomati brillantemente al Conservatorio «G. Verdi».

MERCOLEDÌ 14 FEBBRAIO
CONSERVATORIO
ORE 21

Andrea Lucchesini *pianoforte*

BEETHOVEN
LE SONATE PER PIANOFORTE
(settimo concerto)

Gli umori dell'op. 111

di Gianni Nuti

Il pubblico esperto sa già, quello più distratto è messo in guardia da noi: non vi aspettate tre o quattro movimenti nella *Sonata op.111*, ma solo due lunghe sezioni, *Maestoso-allegro con brio* e *Arietta, adagio molto semplice e cantabile*. Lasciamo i musicologi e Thomas Mann ad arrovellarsi sul perché di questa scelta formale (la fine della forma sonata, l'allontanamento da "terreni noti, sicuri e familiari") e ascoltiamo. Un'introduzione bigia e poi il solito segnale musicale, così netto da avvinghiarsi al mio timpano per tutto il movimento: una rincorsa, tre impulsi decisi e una scaletta discendente un po' staccata e un po' legata. Un po' di Germania fiera e tagliente e un po' di Mediterraneo sinuoso e svagato. Tutto in due battute, eppure proprio da questa parte un mulinello di umori contrastanti che m'invogliano a muovere la bocca e il corpo, – come Kretzschmar nel *Doctor Faustus* – sottolineando con *ram ram*, *zum zum*, *den den* i passi decisi, o cantando in falsetto gli sprazzi di armonia luminosa, aggrottando o sollevando le ciglia a seconda che prevalga lo spirito continentale o quello del mare. Segue l'*Arietta*. Dal primo accordo patisco la precarietà del discorso, così sommesso che pare non procedere: non so se dopo ci sarà musica o prevarranno i pensieri. Se ascolto un accordo teso so che l'appoggio sull'accordo di riposo sarà preceduto da un accordo brevissimo o una sola nota, una specie di stampella che attutisce il peso di un corpo oppresso. Dopo qualche minuto l'aria si scioglie prima in un canto dolce da romanza – enunciato e poi mosso con levità, quasi come fosse un valzer – dopo in un balletto puntato scherzoso. Non credo sia scandaloso che la mente si agganci a qualche canzonetta frivola degli anni Trenta, e che i piedi accennino a danze impacciate d'inizio Novecento: la memoria non è divisa in settori come i negozi di dischi. Si tratta di un attimo peraltro, cui seguono altri mondi più introflessi, profondi o eterei: sei variazioni, talvolta frazionate in ulteriori divagazioni, e arricchite da innumerabili, piccole sfumature. Venti minuti senza perdere il senso dell'unità.

In questo monumento il romantico cultore di Beethoven s'impegnerà a trovare destini da sfidare, lotte estenuanti, umanità sofferenti da riscattare. Io mi limito ad ammirare un sapiente gioco di manipolazione della materia capace di trasformare un sasso in polvere d'oro, una zolla in essenza profumata. Solo trapassando le cose con un fascio d'energia emozionale, che libera i corpi da limiti e disabilità e la fantasia dalle gabbie della coscienza, e non è poco.

DEDICATO A FRANCO GULLI

Il 7 febbraio al Conservatorio ritorna l'**Orchestra d'archi italiana**. Questo terzo appuntamento con il complesso residente dell'Unione Musicale è nato come omaggio a **Franco Gulli**, che doveva esserne anche il protagonista. Purtroppo per ragioni di salute il violinista italiano non potrà suonare in coppia con il suo ex allievo **Giuliano Carmignola**. «Ho studiato con lui alla Chigiana di Siena nel 1972 - dice Carmignola - prima che decidesse di trasferirsi negli Stati Uniti. Da allora mi è rimasto il rimpianto di aver studiato troppo poco con lui. Seguirlo in America non mi è stato possibile: era una decisione troppo difficile da prendere per me in quel momento. Quindi l'aver preso il suo posto due anni fa alla Chigiana, dietro suo stesso suggerimento, ha un significato particolare. Essere stato scelto quasi come suo erede è stata una soddisfazione grandissima e la delusione di non poter suonare con lui in questo concerto, che gli è dedicato completamente, è ancora più forte. L'abbiamo desiderato per lungo tempo e non perdo ancora la speranza di poterlo realizzare in futuro».

Dov'è la musica?

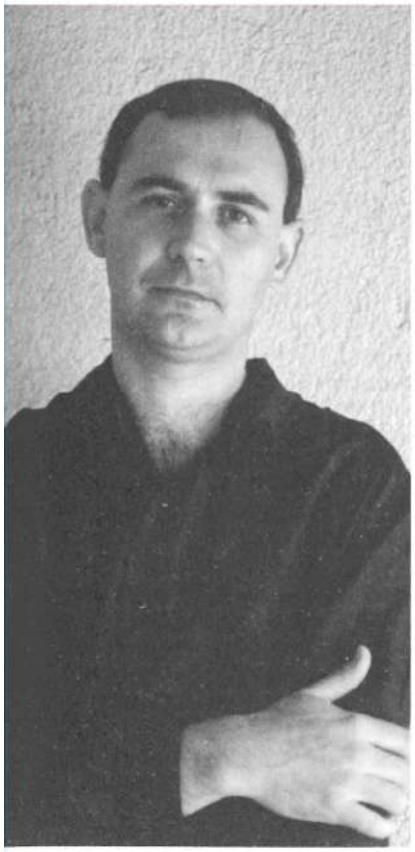
di Filippo Fonsatti

«Quando i musicisti videro la partitura, esclamarono: "Dov'è la musica?". Ma dopo aver iniziato a suonarla andò tutto per il meglio. Era proprio una meraviglia, calma e stupenda». Parola di Arvo Pärt. *Tabula rasa*, apparso nel 1977 mette fine al silenzio durato anni che Pärt si è autoimposto per superare una profonda insoddisfazione. Silenzio dedicato allo studio dell'*organum* medievale della Scuola di Nôtre-Dame e al contrappunto fiammingo del Quattrocento, alla ricerca dei fondamenti della musica occidentale ma anche alla riscoperta di una spiritualità non coltivata.

Il titolo *Tabula rasa* va inteso forse nell'accezione del filosofo inglese John Locke, come "foglio bianco", condizione dell'intelletto umano prima che inizi il processo della conoscenza, azzeramento totale della tecnica compositiva. Quindi vicinanza con l'assoluto, con la natura, con il silenzio. Pärt – che in passato ha scritto musica neoclassica, è approdato all'integralismo seriale, ha sperimentato l'alea – riduce drasticamente il proprio vocabolario. A differenza del minimalismo americano, che si fonda sulla ripetizione ossessiva di certe figure melodiche, il suo è fatto di una quantità limitata di note e di accordi. Più che minimalismo sarebbe meglio chiamarlo "essenzialismo".

Per definire il nuovo metodo compositivo lui stesso s'inventa la locuzione *Tintinnabuli-Stil*, dal termine latino che evoca la ricca gamma di armonici del suono delle campane. Applica varie inversioni di un certo accordo, la reiterazione dei gradi di una triade, il disvelamento graduale di modelli impliciti nel suono stesso e l'idea di un suono che è simultaneamente statico e in flusso. Assente o quasi il cromatismo e ridotta ai minimi termini la dissonanza che crea tensione, Pärt si muove in un contesto pandiatonico. Come in un concerto grosso barocco, in *Tabula rasa* per due violini, pianoforte preparato e archi si alternano episodi del concertino e del tutti. Il pianoforte preparato sembra un castello di campane e produce risonanze stranianti, la tecnica violinistica è vivaldiana, con uso frequente di arpeggi sulle quattro corde, il discorso melodico è costituito dall'incrocio di triadi e frammenti di scale.

Sembra sia sempre esistita la musica di Pärt, tanto è "naturale"; per questo, con la sua barba da patriarca ortodosso, coi suoi modi umili e modesti, con la sua musica che emerge dal silenzio e finisce nel silenzio, con la sua fede e il suo ascetismo, Pärt è diventato fin dagli anni Settanta un santone del popolo *New Age*. Che vende migliaia di dischi.



Dario Tabbia

Guarini e Monteverdi nel giardino di delizie

di Angelo Chiarle

Giunge alla seconda tappa l'interessante ciclo che prese l'avvio il 20 marzo dell'anno scorso, dedicato a Monteverdi e ai suoi poeti. Il prossimo 5 febbraio Dario Tabbia e il suo ensemble ci proporranno il secondo concerto di madrigali monteverdiani, incentrato ancora sulla figura di Battista Guarini. «Sarà questo un concerto molto più tradizionale, senza le parti recitate presenti l'anno passato», spiega Tabbia. «Ci è sembrato che fosse doveroso un secondo concerto per celebrare meglio il "matrimonio" Monteverdi-Guarini, per testimoniare la fedeltà del musicista al poeta, protrattasi dal *Primo* all'*Ottavo Libro*». Il programma comprenderà 14 madrigali, a partire da *Baci soavi e cari* dal Libro I, fino a *Dolcissimo uscignolo* dall'VIII, «però senza seguire l'ordine cronologico. Il criterio che seguiremo sarà la varietà delle formazioni vocali-strumentali, in modo da rendere il concerto il più gratificante possibile per il pubblico».

Nonostante questa volta manchi il riferimento a un testo espressamente drammatico, quale il *Pastor fido*, rimane aperta la sfida lanciata da Daltrocanto nel progettare questo inedito ciclo. *Teatro prima del teatro*, dunque, anche con questi madrigali apparentemente slegati da un'effettiva azione scenica. Lo scavo interpretativo intrapreso sulle musiche monteverdiane sui versi della tragicommedia guariniana proseguirà nella stessa direzione. «Le nostre scelte agogiche e dinamiche saranno orientate a sottolineare il momento culminante di ogni madrigale, quello che determina l'affetto prevalente», nella convinzione che in questi passaggi espressivi si celino *in nuce* delle piccole scene drammatiche. «Mi immagino uno spazio scenico virtuale da colmare – chiarisce Tabbia –, e interpreto le alterazioni un po' come il corrispettivo musicale degli effetti cromatici delle luci di scena, senza però forzare mai la partitura per ricercare degli effetti fine a se stessi». Si tratta indubbiamente d'una chiave di lettura suggestiva e provocante, frutto d'un percorso di studio e approfondimento svolto con rigore e molta passione, alla luce d'una precisa ipotesi di lavoro, la quale porta Tabbia a considerare il melodramma come la naturale evoluzione e la continuazione storica del madrigale, e Monteverdi come il "traghettatore" forse più geniale dal vecchio genere al nuovo. «I concerti di questo ciclo non vanno visti isolati, ma come tappe d'un cammino coerente, nel corso del quale, con assoluta onestà, sto cercando di rimanere fedele all'idea che mi son fatta di Monteverdi, nel desiderio di provare a esprimere le cose che mi sembra d'aver capito per lui fossero le più importanti».

Un violoncellista barocco dell'ultima generazione

Il 19 febbraio, continuando il prestigioso *turnover* di direttori e solisti di fama internazionale sapientemente coordinato da Giorgio Tabacco, l'Academia Montis Regalis proporrà al pubblico torinese un'altra novità di grande rilievo, il violoncellista Hidemi Suzuki, uno dei frutti più recenti e migliori di quel "ramo" giapponese di musica antica, sviluppatosi per innesto sul tronco della scuola olandese-fiamminga, ramo che ha preso a produrre frutti davvero succosissimi (basti pensare al liutista nonché compositore Toyohiko Satoh, a direttori del calibro del violinista Ryo Terakado e del cembalista Masaaki Suzuki).

Hidemi Suzuki è un violoncellista poco più che quarantenne, il quale si è fatto le ossa, artisticamente parlando, collaborando soprattutto con La Petite Bande di Sigiswald Kuijken (con cui ha inciso tra l'altro le *Cantate BWV 8, 49, 58* di Bach per la belga Accent). Recentemente, ha fatto parlare di sé con la propria interpretazione delle *Suites* per violoncello di Bach (Deutsche Harmonia Mundi) e dei *Concerti per violoncello* di Carl Philipp Emanuel Bach incisi con il Bach Collegium Japan da lui stesso diretto (Bis).

Si tratta d'un musicista dal repertorio completo, non solo uno dei violoncellisti barocchi oggi più rinomati a livello internazionale, ma anche un autorevole direttore d'orchestra. In questa duplice veste lo ascolteremo anche a Torino, dove dirigerà la *Sinfonia in re maggiore Hob. I n. 53 (Imperiale)* di Haydn, la *Sinfonia in re maggiore K. 504* di Mozart, ed eseguirà il *Concerto in do maggiore* per violoncello e orchestra *Hob. VII n. 1* ancora di Haydn. (*a.c.*)

Giovedì 22 e venerdì 23 febbraio (Auditorium del Lingotto, ore 20.30 e 21) sarà la violinista rumena **Silvia Marcovici** ad affiancare l'**Orchestra Nazionale RAI** diretta da **Eliahu Inbal**. Dopo gli studi a Bucarest sotto la guida di Stefan Gheorghiu, la Marcovici ha debuttato nel suo paese a soli dieci anni e a sedici in Olanda diretta da Bruno Maderna. Le vittorie di importanti concorsi internazionali («Long-Thibaud» e «Principe Ranieri» di Monaco nel 1969 e «George Enescu» di Bucarest nel 1970) l'hanno lanciata sulla scena internazionale; si esibisce con le maggiori orchestre e direttori del mondo e in recital; recentemente, anche col figlio Aimo Pagin.

Eliahu Inbal

Silvia Marcovici

DOMENICA MUSICA 2000-2001

DOMENICA 18 FEBBRAIO 2001

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Dante Milozzi *direttore*

CORI

Musica notturna (Premio «Casella» 1999)

BEETHOVEN

Settimino in mi bemolle maggiore per clarinetto, fagotto, corno, violino, viola, violoncello e contrabbasso op. 20

Sermig - Arsenale della Pace
piazza Borgo Dora, 61 - Torino
ore 11

Questione di colore

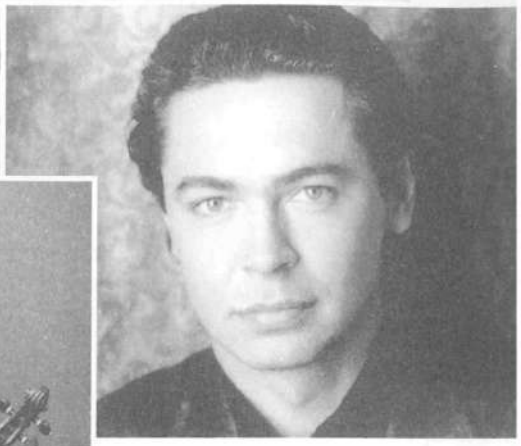
Quando uno ascoltava Falla ascoltava la Spagna. Quella vera. Stando attento, nella sua musica trovava: i modi greci nell'interpretazione arabizzata, l'assimilazione dell'equivoco maggiore/minore, l'enarmonia come processo per la modulazione, frequenti intervalli di seconda eccedente, cadenze orientali, un uso quasi ossessivo di appoggiature superiori e inferiori e l'abbellimento finale di rigore. Cioè tutto ciò che per noi "è" il suono della Spagna.

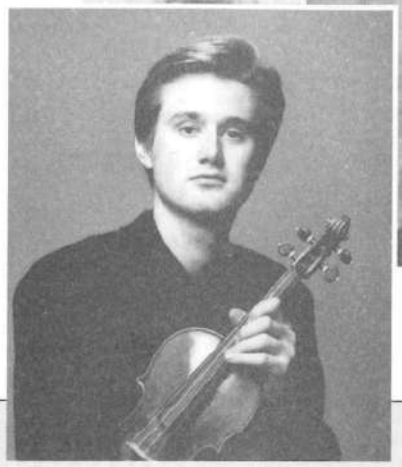
Non che Falla mettesse in partitura melodie popolari o ritornelli rubati al folklore: li conosceva, li aveva raccolti, studiati, verosimilmente ne era innamorato, ma poi li abbandonava per inventarsi la propria musica. Esattamente come faceva Bartók: ricreava, non copiava, e nel *Sombrero de tres picos* c'è soltanto una melodia non originale, un canto che Diaghilev – quello dei *Ballets russes* – aveva ascoltato da un mendicante e gli aveva chiesto di inserire nel balletto che gli stava commissionando. Il resto è suo, anche se suona nazional-popolare, anche se ha davvero l'aria del condensato di folklore spagnolo.

Lalo che compone la sua *Symphonie espagnole*, invece, la Spagna la sfiora soltanto. Nel senso che la sua musica lì acquista un profumo, un accento che suggeriscono l'ispirazione iberica, ma la materia di cui è fatta non è di matrice spagnola. E non tanto perché lui era francese (con antenati spagnoli emigrati nelle Fiandre nel Settecento...): perché mentre Falla contribuisce a fondare una musica nazionale, Lalo quarant'anni prima lavorava al proprio catalogo fatto di melodie fascinose e raffinatezze cameristiche. Molto più semplicemente: la *Symphonie espagnole* (che è poi un concerto per violino sotto mentite spoglie) era stata scritta per Pablo de Sarasate, il mitico virtuoso, e dunque l'omaggio alla Spagna aveva una sua ragione d'essere spicciola. Poi, compositore abilissimo, Lalo sapeva sfruttare bene il colore "esotico": nel primo movimento salta fuori una *malagueña*, il secondo è in ritmo di *seguidilla*, l'intermezzo è una *habanera* e così via; ma non è difficile accorgersi del fatto che quella è musica che spagnoleggia con garbo, che ammicca, fa vedere che il Maestro si è documentato prima di affrescare, ma è musica che rimane estranea al suono della Spagna.

Non è difficile accorgersene anche perché Lalo schiera un'orchestra che avvolge il violinista, un'orchestra che si muove tranquillamente, che non fa molto per richiamare il *sound* iberico; un'orchestra che ha la sua importanza, oltre tutto, tanto che la definizione di "sinfonia" anziché quella di "concerto" serve a sottolinearlo, a marcare il peso della parte collettiva vicino a quella del solista. E l'orchestra, nella *Symphonie espagnole*, suona alla francese, con grazia, con leggerezze di pizzicati e staccatini, al massimo con romantici corali post-wagneriani ma lontana, lontanissima dai colori indiavolati che si ascoltano quando – con Falla sul leggio – le *Suites* dal *Sombrero de tres picos* fanno scatenare ogni sorta di arabesco timbrico. (*n.c.*)

Tournée esotica





Maria Orán
Ivo Pogorelich
Stefan Tönz

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, in tournée nel mese di febbraio, torna per la seconda volta al Festival delle Canarie dopo quattro anni, sempre diretta da Eliahu Inbal, alternando due programmi e due solisti. I concerti si terranno a Santa Cruz de Tenerife, nel Teatro Guimerá, e a Las Palmas de Gran Canaria, nell'Auditorio «Alfredo Kraus». Ospiti di questo festival sono stati, tra gli altri, i Wiener Philharmoniker diretti da Lorin Maazel, la Royal Concertgebouw Orchestra diretta da Riccardo Chailly, i Virtuosi di Mosca con Vladimir Spivakov, l'English Concert diretto da Trevor Pinnock, András Schiff, Maria Joao Pires.
Mozart e Mahler saranno i compositori protagonisti del primo concerto, con il soprano Maria Orán e il violinista Stefan Tönz, in un concerto già presentato nel mese di dicembre 2000 nel corso della stagione sinfonica cittadina torinese.
Il secondo concerto, con il pianista Ivo Pogorelich solista d'eccezione, propone il *Concerto n. 2 in do minore op. 18* di Rachmaninov e la *Patetica* di Čajkovskij. Quarantadue anni, da venti sulle scene musicali, Ivo Pogorelich è un musicista che ha saputo costruirsi nel tempo un cammino ben descritto da Giorgio Pugliaro: «Fra le poche cose molto interessanti che l'iperdocumentazione caratteristica dei nostri tempi ci sta offrendo, vi è la possibilità di seguire i percorsi (intellettuali, artistici, esecutivi) dei rari – ma oggi non rarissimi – musicisti che non tendono a una scelta unica e univoca, ma si pongono – appunto – lungo un cammino che ha svolte, salite e discese... Ivo Pogorelich è certamente fra questi artisti; e se la fase iniziale della sua carriera ha suggerito a molti di leggere quelle svolte, quelle salite e quelle discese, sotto l'insegna esteriore del bizzarro e del provocatorio, è ormai da qualche anno che si avverte quanto sia sostanziale il lavorìo della critica interna, del dubbio e della ricerca...» ("il Giornale della Musica", settembre 1995).

Per aria con Prêtre

Chi dice che per entrare in una sala da concerto di musica classica occorra farsi prima imbalsamare sbaglia. Il pubblico che parteciperà al concerto di George Prêtre, giovedì 1 e venerdì 2 marzo, toccherà terra solo per prendere qualche slancio, il resto dell'avventura sarà per aria.

A GUARDARE Un gesto direttoriale teso e raffinato c'indicherà i tetti multicolori delle chiese di San Pietroburgo, i viottoli di campagna percorsi da buoi con carro al seguito. Vivaci mercati d'oriente ci manderanno profumi di spezie ed essenze rare, saremo importunati da schiamazzi di bambini; nelle foreste di conifere scoveremo gnomi e demoni silvani. Un volo su una fiaba di Gogol ridipinta, nel nuovo secolo, con la tavolozza *fauve* di un pittore francese: i *Quadri da un'esposizione* di Modest Musorgskij orchestrati da Maurice Ravel.

A DANZARE Intorno a segni archetipici come il fuoco, l'uovo della vita, la notte, la prigionia e la liberazione, per scovare quanto di magico si nasconda nel reticolo dei fatti umani, e quanto piene d'umanità siano le immagini di miti e racconti fantastici. La musica stessa svela gli arcani parlando e ballando: se un osservatore, anche incapace di leggere una nota, desse un'occhiata alla partitura dell'*Uccello di fuoco* di Stravinskij vedrebbe avvicendarsi, in un gioco di compresenze e continui cambi di fronte, concrezioni di diesis e bemolli appese alle note come fossero campanellini e fili d'argento quando prevale il sortilegio e sezioni lineari e pulite come una stanza di casa quando si descrivono circostanze del mondo.

A SUONARE Infine: concorrendo col respiro a far lievitare la più dimenticata, insignificante melodia arabo-spagnola come una bolla di sensualità ed espressione. Veder diventare il ritmo inesorabile e cronometrico del *Bolero* di Ravel poco a poco l'apoteosi del potere orchestrale assoluto, senza messaggi né narrazione.
La semplicità di mezzi tipica di chi non fatica a dire ciò che è, musica superficiale che, non volutamente, tocca in profondità gli spiriti d'ogni tempo.

Impossibile restare immobili, quella sera. *(g.n.)*

Neeme Järvi
Karl-Magnus Fredriksson

Primizie tragiche

di Enrico Girardi

Tre diverse schegge di modernità propone il 63enne direttore Neeme Järvi (capostipite di una valente dinastia d'interpreti che attraversa la recente storia della musica baltico-scandinava) a capo dell'orchestra Göteborgs Symfoniker nel quarto appuntamento stagionale dei Concerti del Lingotto.
I brani sinfonici di Benjamin Britten corrispondono a cinque dei sei interludi sinfonici che attraversano l'opera *Peter Grimes*, segnandone il profilo strutturale. Quest'ultima, composta negli anni 1944-45 e rappresentata per la prima volta a Londra il 7 giugno 1945, è infatti suddivisa in un prologo e in tre atti di due scene ciascuno, ovvero in sette quadri distinti, collegati appunto l'uno all'altro da tali interludi. Tuttavia l'ordine di successione di questi pezzi non segue precisamente l'ordine in cui essi appaiono nel corso dell'opera e ciò costituisce un significativo indizio circa la considerazione che l'autore nutriva nei riguardi di queste pagine: una serie di pezzi riuniti a formare non tanto una suite che in qualche modo sintetizzasse i tragici accadimenti di *Peter Grimes*, quanto un dittico di pezzi "autonomi", certo ispirati al clima di livida cupezza proprio del lavoro teatrale ma caratterizzati da una forma autonoma. Se si considerano due ulteriori fattori, ossia che la *Passacaglia* (un brano già di per sé caratterizzato da una forma "storica") fa *opus* a parte e che gli *Interludi* possiedono una scansione temporale evidentemente "sinfonica" (i primi due pezzi sono assimilabili a un primo movimento con introduzione lenta, il terzo a un movimento centrale lento, il quarto a un rapido, tumultuoso rondò conclusivo), l'indizio di cui sopra diviene una certezza e ciò induce ad ascoltare queste pagine come si ascoltasse da una parte una stilizzata forma barocca e, dall'altra, una piccola sinfonia.

Musicalmente, una freschezza d'invenzione che ha il sapore delle primizie; poeticamente, la consapevolezza di un orizzonte tragico, la cui tragicità è tanto più ineluttabile in quanto "rivelata" da un attimo di felicità, irridente perché fuggevole: *«O occhi, azzurri occhi! perché mi avete guardato?»*. Tali, in estrema sintesi, sono le coordinate estetiche entro cui prende corpo il ciclo giovanile *Lieder eines fahrenden Gesellen (Canti di un giromondo)* al quale Gustav Mahler attese nel biennio 1884-1885, accavallandone la composizione con la *Sinfonia n. 1* (1885-1888). Più precisamente, la stesura della versione per canto e pianoforte fu terminata il 1° gennaio 1885, mentre si ignora in quale momento Mahler dedicò le proprie energie creative all'orchestrazione dell'opera che, eseguita per la prima volta in tale forma definitiva a Berlino il 16 marzo 1896 (gli interpreti erano il baritono Anton Sistermans e l'orchestra dei Berliner Philharmoniker diretti dal compositore, che la stessa sera presentò anche la *Sinfonia n. 1* e il primo movimento della *n. 2*), costituisce a tutti gli effetti il primo ciclo liederistico orchestrato della storia della musica. Di un ciclo, appunto, si tratta, potendosi leggere le quattro liriche come un racconto che segue le tappe "drammaturgiche" consuete delle più note opere congeneri della stagione romantica, particolarmente di quelle schubertiane: l'incontro amoroso, la fugace speranza, la disillusione, il viaggio verso chissà dove, l'oblio (sotto un tiglio, naturalmente!); il tutto in un contesto poetico disseminato dalla ben nota simbologia connessa a tale repertorio (i fiori e gli occhi azzurri, l'uccello messaggero, il campo giallo e i capelli biondi, la rugiada sugli steli). Nella conduzione delle linee, nel disegno formale e nella particolarissima orchestrazione si trovano già tutti i segni della migliore e più matura personalità mahleriana.

La *Sinfonia n. 5 in re minore op. 47* è di gran lunga la più eseguita, conosciuta e amata delle quindici di Dmitrij Šostakovič. Ben nota ne è anche la genesi, come del resto la cattiva letteratura che, sulla base di essa, vi ha costruito certa musicologia ideologicamente orientata: reduce dalla solenne stroncatura dell'opera *Una Lady Macbeth del distretto di Mszenk*, il musicista sovietico decise di ritirare l'ardua, audace, espressionistica, "formalistica" *Sinfonia n. 4*, che pure era in procinto di essere eseguita, per dedicarsi alla «Risposta di un artista sovietico a una giusta critica» – tale è l'ironico sottotitolo della *Quinta* –, ovvero a un'opera più semplice, accessibile, tradizionale e ottimistica: tale appunto da indurre i detrattori a parlare di "doloroso cambiamento di rotta", se non di "mesta abiura". Ha tuttavia ragione Franco Pulcini quando scrive che «è semplicemente più concisa, squadrata e tematicamente semplificata rispetto alla precedente [e che] non vi compaiono affatto gli elementi retorici e populistici auspicati dalla politica culturale sovietica». Piuttosto, la singolare genesi pone in essere più di un interrogativo circa la natura profonda di quest'opera: rappresenta davvero – come è stato osservato – il passaggio di un uomo dalle tenebre alla luce? Il rispetto del sonatismo classico rappresenta la mano dell'autore tesa in segno di pace verso i dettami zdanoviani o una svolta dovuta a intime ragioni artistiche? Chi voglia rispondere a tali interrogativi attraverso l'osservazione di questa partitura anziché attraverso l'analisi dei rapporti intercorsi tra il musicista e il regime, si trova invero di fronte a un esito di esibita ambiguità; come se l'artista avesse preso a "oggettivare" i propri materiali, a privarli di un segno interpretativo, a coprirli di una patina beffarda, quando d'ironia o sarcasmo, quando di straniamento. E proprio in tale ambivalenza si ritrovano i principali motivi della modernità dell'autore.

Giovani e romantici

INTERVISTA

Quattro giovani musicisti che arrivano dalla Russia per studiare presso la Scuola di Alto Perfezionamento di Saluzzo con Valentin Berlinskij, il violoncellista del Quartetto Borodin: questa è la storia del Romantic Quartet che si presenterà al pubblico torinese al Lingotto per la rassegna Giovani per i giovani.
Ne parliamo con la violoncellista Elisabeth Wilson, loro interprete e collaboratrice didattica.

Quali sono gli aspetti dominanti nel Quartetto che rivelano l'impronta del maestro?
«Sicuramente la precisione esecutiva e l'instancabile desiderio di sviscerare a fondo la partitura, nella convinzione che – come dice Berlinskij – lì sia scritto tutto quanto occorre non solo per leggere la musica, ma anche per interpretarla».

La scelta del programma da concerto è legata a ragioni di gusto estetico o d'opportunità didattica?
«Naturalmente a entrambe: i ragazzi hanno scelto il nome "Romantic" non a caso. Quando ho loro proposto Haydn o Mozart hanno rispettosamente storto il naso, plaudendo, al contrario, al quartetto *op. 18 n. 1* di Beethoven, incluso nel loro repertorio proprio in Italia. È un'opera poco eseguita nelle sale da concerto, ma sorprendente per la compresenza di modelli di scrittura classici ed espressività intensa, leggera come tragica, preludio al Beethoven più maturo impegnato in un continuo destreggiarsi tra dramma ed elegia. Quanto al Mendelssohn del *Quartetto in re maggiore op. 44 n. 1*, celebrazione di bellezza trasparente priva di messaggi profondi per l'umanità e imperativi categorici, esso può essere interpretato solo da giovani come questi, dall'animo incantato e un'energia vitale inesauribile».

Come vivono i musicisti emergenti nella nuova Russia?
«La vecchia rete d'occasioni concertistiche controllate dagli apparati dello stato è giocoforza estinta; tuttavia stanno nascendo iniziative nuove, festival e rassegne, che hanno permesso, per esempio, al Romantic Quartet di esibirsi in Bielorussia, in Estonia e a Mosca. Sono sopravvissuti invece i concorsi più prestigiosi, cui se ne sono affiancati altri come il Concorso Internazionale "Šostakovič", che i ragazzi hanno vinto nel 1999 e che ha loro spianato la strada per una carriera di respiro internazionale». (*g.n.*)

In alto Romantic Quartet, qui sotto Lorenza Borrani e Matteo Fossi

Diciassette ben suonati

INTERVISTA

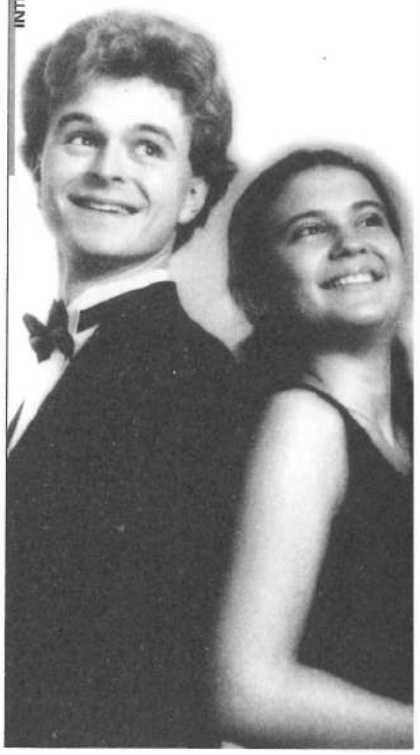
Ad appena diciassette anni Lorenza Borrani ha già suonato con Pavel Vernikov, Andrea Lucchesini e Isabelle Faust ed è stata diretta da Emmanuel Krivine e Bruno Giuranna. Ha vinto una sfilza di premi e concorsi, tra cui Vittorio Veneto, Carpi, SIAE, Firenze Donna, Città di Gubbio, Perugia Classico, Città di Trapani. Oggi è un'ex *enfant prodige* nel delicato momento di transizione tra il compimento di uno straordinario percorso di formazione (si è diplomata qualche mese fa a Firenze con la lode) e l'inizio di una carriera che si annuncia piena di soddisfazioni.

Raccontaci la tua storia: come ti è finito un violino tra le braccia?
«Ho iniziato a suonarlo a 5 anni, quasi per gioco. I miei non sono musicisti, ma dei semplici appassionati. Dopo alcune esperienze musicali propedeutiche ho fatto l'audizione alla Scuola di Musica di Fiesole perché volevo studiare la tromba, ma Piero Farulli, il direttore, disse che i miei polmoni non erano abbastanza sviluppati e mi consigliò il violino. Alina Company mi ha impostata e mi ha condotta fino al diploma. Verso i dodici anni ho affiancato al suo insegnamento quello di Pavel Vernikov e di altri docenti stranieri dei quali ho seguito corsi di perfezionamento. Non ho mai frequentato il Conservatorio e ho dato tutti gli esami da privatista».

Ti sei esibita sia come solista che in ambito cameristico: hai già scelto la tua strada?
«Io adoro la musica da camera, ho sempre suonato insieme agli altri ed è la cosa che mi piace di più fare. In questo momento ho intenzione di suonare tanta musica da camera, per il solismo vedremo, bisogna vincere concorsi e non è facile sfondare. Mi piacerebbe tantissimo insegnare».

Quando e dove vi siete incontrati tu e il pianista Matteo Fossi?
«Tutti gli anni, il 24 giugno, la Scuola di Fiesole organizza la Giornata della Musica, una maratona che vede impegnati in concerto tutti gli allievi dell'istituto che suonano in ogni angolo a qualsiasi ora. Io avevo sei anni e lui dieci quando i nostri insegnanti ci hanno messo insieme a suonare il *Concertino* di Curci. Da allora il duo non si è più separato. Sono passati dodici anni...».

Al Lingotto proponete due sonate difficili, di quelle che fan tremare i polsi anche ai solisti più esperti...
«La "Kreutzer" è il massimo, è il mito delle sonate di Beethoven, anche se non è la più difficile. Penso che la decima sia decisamente più delicata, però la "Kreutzer" è molto divertente da suonare, il secondo tempo è un capolavoro di camerismo. La *Sonata* di Franck sono due anni che la stiamo studiando insieme a Vernikov, è senz'altro ai vertici del violinismo e presuppone un'intesa straordinaria tra i due esecutori». (*f.f.*)



Falstaff, la rivincita di Rigoletto

di Nicola Gallino

Bozzetti di Antonio Mastromattei per *Falstaff*

In quattro secoli ha avuto tanti discendenti da farci dimenticare che l'originale è lui: Falstaff, l'archetipo del grassone simpatico. Un bellimbusto taglia XXL, narciso e sbruffone più di Pietro del *Grande Fratello*, vizioso e manilunghe come Benny Hill, filosofo come un Cyrano terragno.

Falstaff è esistito davvero. Si chiamava Sir John Oldcastle ed era il capo della setta religiosa dei Lollardi. Shakespeare lo porta in teatro nel 1598 nell'*Enrico IV*. Per evitare grane con i discendenti gli cambia nome. Il successo è tale che nel 1602 una regina Elisabetta capricciosa come quella di *Shakespeare in Love* chiede di rivedere il «grasso cavaliere innamorato». Il Bardo fa del suo meglio, ma il Falstaff di *The Merry Wives of Windsor* esce sfocato. Per questo Arrigo Boito fa un *patchwork* dei due titoli. Risultato: il libretto per Verdi è uno dei pochi casi in cui la riduzione batte l'originale, Italia 1 - Inghilterra 0. Non ditelo oltremanica, ma il vero Falstaff è il nostro.

Prima di Verdi, il pingue era già stato protagonista di *Falstaff o sia Le tre burle* di Antonio Salieri (1799), di *Falstaff* di Michael William Balfe (1838) e di *Die Lustigen Weiber von Windsor* di Otto Nicolai (1849). Dopo il rifacimento del *Simon Boccanegra* e *Otello*, *Falstaff* è la terza opera nata dalla collaborazione con Arrigo Boito (1842-1918), la prima in cui il brillante poeta, critico e musicista infonde i suoi funambolismi linguistici e le sue prodezze metriche in una commedia. L'estremo capolavoro di Verdi diventa così la sua prima opera comica dal remoto *Un giorno di regno* del 1840, una farsa con ancora i crescendo rossiniani e i recitativi secchi al fortepiano. Però andiamoci piano. Quello d'un Verdi che per tutta una vita fa cantare moribondi in scena e poi affida il suo testamento a una risata che mai gli era uscita prima è un mito da ridimensionare. Se Verdi non scrive commedie è soprattutto perché ai tempi di *Un giorno di regno* l'opera buffa era già al capolinea. Almeno quella di serie A. Dopo *Don Pasquale* i vari Ricci e Cagnoni non fanno altro che ripetere le stantie cabalette di Donizetti. Verdi conosce il potere del comico: riascoltiamo l'introduzione di *Rigoletto* fino all'ingresso di Monterone o Fra Melitone nella *Forza del Destino*. Solo che lì la commedia o serve a scatenare il dramma o resta un cameo isolato. Del comico, quello che a Verdi non torna, è il rapporto fra le cause drammatiche e i procedimenti destinati a tradurle in esiti scenici: un nodo su cui sarà sempre intransigente nello scegliere i soggetti, nel limare i versi con i librettisti e con se stesso nello scrivere note.

Falstaff prende forma dal 1891 e debutta alla Scala il 9 febbraio 1893. Il ritorno del Grande Vecchio è un successo europeo, preparato da Ricordi con un lungo *battage* giornalistico, una sagace opera di *marketing* e qualche intoppo. Come l'esorbitante *cachet* richiesto dal protagonista Victor Maurel, il baritono che nel 1887 aveva creato Jago, poi ricondotto a miti consigli.

Falstaff è la commedia del declino. In un Medioevo al tramonto, sir John vegeta all'Osteria della Giarrettiera, tasche e boccale sempre a secco, gonfio d'orgoglio e dell'illusione di mantenere a scrocco i famelici e bifidi Bardolfo e Pistola. John Falstaff è un sopravvissuto del secolo dei cavalieri, dell'armi e degli amori. Non accetta i segni evidenti della decadenza fisica. Rifiuta un mondo tutto cambiato e che lo emargina: quello della moderna borghesia mercantile che compra la felicità a peso d'oro, il mondo del rivale Ford («un gran borghese, un Creso, un Lord») e delle sue donne belle e impossibili. È qui il motore delle sue imprese di ghiottone e seduttore oltre i confini del lecito. Dalla crapula in casa del Dottor Caius ai tentativi goffi e frustrati di conquistare Alice Ford e Meg Page, tutte le azioni di Falstaff sono sospinte da una forza oscura: l'ansia di sfuggire alla morte, l'assillo vitalistico di piacere ancora, l'ossessione di difendere con il cibo e il vino un regno vasto solo come la sua epa.

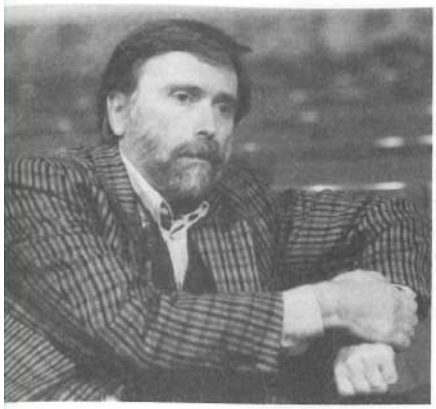
Falstaff spiana la strada al Novecento. Dei vecchi ruoli e triangoli del melodramma ancora vivi in *Otello* non c'è più traccia. L'unica coppia tradizionale è Fenton-Nannetta, che sopravvive in quanto semplice opposizione giovani-vecchi e conserva per questo le sue oasi liriche anche nel fragore dei concertati. *Falstaff* è un'opera estrema, trasumanata, intellettuale: ma il suo intellettualismo non è mai fine a se stesso, né quando Fenton nel terzo atto intona un sonetto shakespeariano sul viaggio metafisico d'un bacio, né quando Verdi fa cantare la morale finale su una forma-teorema come la fuga. Né tantomeno quando il verso virtuosistico di Boito viene negato e disatteso di continuo da una prosa musicale che insegue sillaba per sillaba il ritmo del parlato. In *Falstaff* infatti si canta, e molto. Se in *Otello* domina la melodia infinita, qui riaffiorano forme liriche familiari come arie e duetti. Solo che sono scatole vuote, recuperate come trovarobato postumo. È già l'estetica della "musica al quadrato" di Stravinskij: «*L'amor che non ci dà mai tregue*» è un fantasma di madrigale, «*Quand'ero paggio*» uno spettro di cabaletta che, guarda caso, in teatro una vecchia tradizione faceva istintivamente bissare.

In questo puro gioco di forme, per il vecchio e disilluso Verdi come per Falstaff tutto è apparenza, illusione, burla. Se Wagner aveva impiegato una vita a dare espressione al vero, lui, più cinico, aveva capito per tempo. Una lettera del 1876: «Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio».

INTERVISTA

«Come la vita, da ridere e da piangere»

di Paola Giunti



Stefano Monti

«Quando ho sentito per la prima volta *Falstaff* mi è venuto da ridere e da piangere, come nella vita; quest'opera è la rappresentazione della vita, infatti è stata scritta da Verdi ottantenne, un uomo che aveva molto vissuto, che aveva avuto in sorte grandi successi ma anche grandi dolori».
Queste sono le prime riflessioni che vengono in mente a Stefano Monti, regista modenese, parlando di *Falstaff*, l'opera che segnerà il suo debutto sul palcoscenico torinese.
«Questo allestimento nasce da un progetto precedente, che avevo pensato per la Kansai Opera di Osaka, e che a Torino avrà un suo nuovo sviluppo. Ci sarà un impianto scenico molto semplice, leggero, pieno di colori. Negli ultimi anni, in seguito a molte riflessioni sulla sorte del teatro musicale, ho cercato di ravvivare la consuetudine visiva dell'opera: io non sono contrario alla tradizione ma penso che non si debba trasformare in una convenzione».

Sarà quindi una regia anticonvenzionale?

«Lo sarà rispetto alle abitudini consolidate nell'Ottocento e che adesso risultano inevitabilmente vecchie; io sono abituato a lavorare nel teatro per ragazzi e sono contento quando mi sento dire "ma non è il mondo decrepito che credevamo". Penso che sia necessario coinvolgere maggiormente il pubblico; d'altra parte già la commedia riduce le distanze. Io cercherò di creare anche un contatto fisico tra chi siede in platea e chi recita: il bello degli spettacoli dal vivo è proprio la sensazione di essere partecipi di qualcosa di irripetibile e che la sera dopo è già diverso».

C'è qualche elemento in particolare che caratterizzerà il suo Falstaff?

«Per quanto riguarda l'aspetto visivo non passerà sicuramente inosservata la pancia spropositata di *Falstaff* stesso: l'ho immaginata come se fosse il ventre della terra, qualcosa che tutto contiene. Per quanto riguarda invece il complesso dell'opera, vorrei che trasparisse l'amore per la vita, quello che Verdi ha messo nel protagonista e che probabilmente apparteneva a lui stesso».

Il maestro Zdenek Macal dirige l'Orchestra del Teatro Regio sabato 3 febbraio alle ore 20.30.
In programma musiche di Weber, Schubert, Beethoven

Eroici con Beethoven

Weber, prima che si apra il proscenio sull'*Oberon*, suo capolavoro teatrale, pennelleggia con stile conciso e una rimarchevole vivacità d'invenzione, tre spaccati di mondo: la cavalleria, l'Oriente e la terra degli incantesimi. Per evocare ora l'uno ora l'altro di questi caratteri usa mezzi preziosi, impasti di pochi strumenti (per esempio i corni, a sottolineare le magie di Oberon) e un'armonia ricercata. Chi non sa cos'è l'armonia provi a tradurre l'atmosfera che avvolge il canto in atteggiamenti del volto: si incupisca, serri le mascelle o distenda il sorriso e illumini lo sguardo. Oppure si perda sfuocando l'orizzonte più lontano, sarà più facile vagheggiare il luogo inconsistente dove si nascondono elfi e spiritelli impegnati a scovare, tra gli umani, esempi di fedeltà.
Schubert invece, nella sua *Sinfonia n. 6 D. 589* detta "piccola" non certo per le proporzioni, evoca senza plagio modelli musicali del passato. La compostezza e insieme la vigoria dell'haydniana *Sinfonia militare*; il Rossini vitalistico delle discese ardite e delle risalite, dei periodi musicali chiosati con lo stile risoluto tipico della mimica italica e il Beethoven dell'*Eroica*, nello *Scherzo* giovanile e sfrontato.
E appunto della *Sinfonia n. 3 op. 55* di Beethoven si è detto tutto: proviamo, invece che a dirne, a vederla in trasparenza dietro a un quadro come, per esempio, il *Giuramento degli Orazi* di Jacques-Louis David.
DAVID Lo scenario: proporzionato, con il giusto equilibrio tra pieni e vuoti, arcate e colonnati.
BEETHOVEN I quattro tempi della classicità: il primo in forma sonata, l'adagio è una rassegnata marcia funebre.
DAVID La prospettiva ha il fuoco al centro, dove si presume si trovi chi guarda, i corpi si stagliano sullo sfondo per nitore e finezza del modellato.
BEETHOVEN I temi musicali, nel loro percorso evolutivo, non perdono mai di riconoscibilità, l'armonia colora, sostiene, ma non confonde. L'occhio sonoro vede con chiarezza la lontananza in *pianissimo* e avvicina i protagonisti con *crescendo* impetuosi.
DAVID I personaggi: a sinistra, ammantati di rosso i soldati tesi come corde di violino, a destra le donne avvolte da drappi tinta pastello, curve su un indizio di morte e solitudine.
BEETHOVEN Agli archi, compatti, il compito di lanciare sfide e azioni di forza, ai legni, in dialogo, il labaro del canto dolce, elegiaco o gemente. Una rappresentazione simbolica di quello che tutti noi vorremmo essere e sentire. (*g.n.*)

INTERVISTA

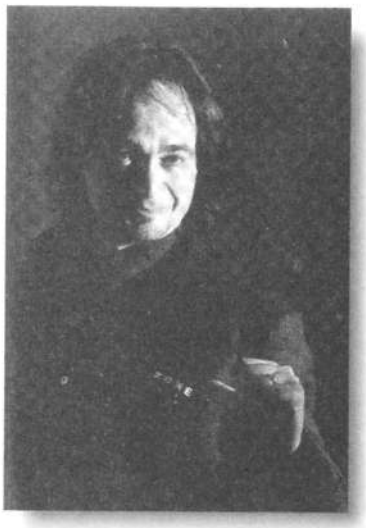
In scena l'arte della fotocopia

di Filippo Fonsatti

Nove sketches acustici per macchina fotocopiatrice e ensemble: questo il sottotitolo dello spettacolo *Il Copiafavole-ZONE* firmato dal compositore e *performer* milanese Maurizio Pisati, autore di opere e installazioni multimediali eseguite in mezzo mondo, capace di far suonare monumenti, campanili, palazzi di un'intera città – è successo a Castelfranco Veneto, dove insegna Elementi di composizione al Conservatorio – coinvolgendo nell'impresa Mario Brunello, Massimo Somenzi e Alvise Vidolin.

Perché nel titolo dei suoi lavori compare sempre il suffisso ZONE? Che cos'è ZONE?

«Anzitutto una suggestione da *Stalker*, il film di Tarkovskij in cui la zona è un mondo sfuggito al controllo e che incessantemente muta-appare-scompare. Le mie ZONE sono quei posti di confine chiamati "terre di nessuno", situazioni che siano la fusione inedita delle parti confinanti, un "terzo suono" del pensiero. Nelle ZONE abitano amici della mia musica, interpreti, artisti, il pittore, il maestro di scherma filippina, i danzatori e ognuno, quando chiamato, passa attraverso la nuova "zona". Queste composizioni, inoltre, delineano un percorso unitario con varie realtà editoriali, alcune legate al supporto cartaceo, altre legate alla fruizione e distribuzione telematica, così come all'interno di Larecords, etichetta discografica indipendente da me fondata con alcuni amici nel 1996».



PICCOLO REGIO LABORATORIO
VENERDÌ 9 FEBBRAIO
ORE 21

Maurizio Pisati

Nell'immaginario collettivo il compositore è uno che agisce seduto al pianoforte con matita, gomma e carta pentagrammata. Corrisponde al suo modo di lavorare questo stereotipo?

«Ricorda Frank Zappa? Diceva, mutuando e distorcendo un'idea da Edgar Varèse, che "il compositore è quel tipo di persona che se ne va in giro imponendo la propria volontà a ignare molecole d'aria, spesso assistito nel suo agire da ignari musicisti…". Nella nostra cultura si confonde spesso lo "scrivere" col "comporre". Scrivere non è riprodurre il pensiero, alla scrittura non è concessa la fedeltà al concetto interiore, al massimo lo "traduce"; così il comporre mi è contemporaneo e scrivere è la mia coscienza dello scorrere del tempo: scrivo, lo scritto subito passa, come "l'acqua che tocchi de' fiumi" di cui Leonardo ci narra. L'atto del comporre, perdonami la retorica, è per me l'esperienza totale della vita, cui si accompagna anche l'atto dello scrivere che è, citando Carlo Sini, uno "scrivere sull'acqua"».

Quali sono state le tappe fondamentali del suo percorso artistico? Quando ha capito che da grande avrebbe fatto il compositore?

«Forse all'inizio sono aneddoti, quelle che chiamavo "invenzioni" sui fogli da disegno alle scuole elementari, le seriose poesie in rima che sempre in quegli anni dedicavo a persone e oggetti, o la notazione musicale inventata per non studiare quella insegnata alle scuole medie, o gli studi da chimico per…? Poi è arrivata la consapevolezza di essere a mio agio nei momenti in cui posso "inventare". Anche lo studio o l'insegnamento sono per me atti di invenzione e intendo questa parola così come Stravinskij la usava sul passaporto: "inventore di musica". Appena posseduto un linguaggio fatico a ripetere, tendo a inventare altre sintassi e così, alla fine, il linguaggio della musica mi ha catturato più di altri».

Un tempo chi si occupava di musica elettronica agiva in attrezzati studi di fonologia, spesso sovvenzionati da enti pubblici, anche per l'ingente capitale necessario ad acquistare i macchinari. Oggi le cose sono cambiate? Un po' banalmente, quanto occorre spendere per dotarsi di un apparato informatico sufficiente a comporre musica elettronica? Quali macchine sono indispensabili?

«Le macchine oggi sono così evolute da lasciarci il lusso di poterci dapprima concentrare su ciò che vogliamo e poi sulla loro scelta: per me il fascino più grande è sempre stata la possibilità di trasformare i suoni. Non è una battuta, ma devo dire che il mio primo strumento di trasformazione del suono è stato un Kazoo! E in fondo non era neppure una trasformazione, perché ogni volta solo "quel" suono è una esigenza compositiva che mi fa immaginare i suoni già

elaborati nella loro forma più utile. Oltre agli strumenti più esclusivi della ricerca ufficiale, ormai molti strumenti commerciali di trattamento del suono permettono operazioni sofisticate, nascono per un certo mercato ma possono anche portare a risultati inediti proprio come un violino. Anche il violino è uno strumento commerciale con un suo mercato, repertorio, tecniche standardizzate, ha retto le mutazioni culturali ed economiche, talvolta le ha determinate, insomma è uno strumento "di mercato" e accessibile, ma, in un'altra ottica, è stato ed è tutt'ora uno strumento di instancabile ricerca. Così per le tecnologie».

Al Piccolo Regio Laboratorio presenta un lavoro nuovo: ci racconta come l'è venuto in mente di mettere in scena una fotocopiatrice?

«Da sempre rifletto sulle categorie della meraviglia e dello stupore nell'arte e, in fondo, le fotocopiatrici sono alcuni dei nostri attuali mostri fantastici, con corpo e voce, suoni, stridori e cigolii che ingoiano e sputano fogli. *Il Copiafavole* è stata quasi una scommessa con l'amico Goy di StarCopying, per svelare l'anima sonante, ritmica e vibrante del suo lavoro. Raffaella e Walter Goy non sono fotocopisti normali, sono due inguaribili curiosi dotati di antenne: hanno "suonato" le loro macchine in una seduta notturna di campionamento e nel mese successivo sono nati nove pezzi ognuno quasi di un genere diverso, come il lavoro di una fotocopiatrice che legge e restituisce tutto in forma apparentemente uguale, meglio: simile. Così le mie musiche passano dentro le macchine, i musicisti di ZONE si accostano e ne vengono rapiti, sul palco la fotocopiatrice cattura le loro mani e ce ne restituisce una copia colorata, nuova riflessione sulla scrittura: la copia della mano con in mano l'arco, o il flauto, sono l'autografo del musicista: non il nome scritto ma l'immagine delle sue mani in funzione».

Aria spinta e Tangram

di Claudia Allasia

Nel mese di febbraio il Piccolo Regio Laboratorio ospita due tra le più interessanti compagnie di danza del panorama europeo: giovedì 22 tocca a Déjà Donné con lo spettacolo *Aria spinta*, mercoledì 28 è la volta di Michele Pogliani con *Tangram*.

L'idealista, strepitosa compagnia di danza diretta da Lenka Flory e Simone Sandroni, si chiama Déjà Donné, come la loro prima *performance* di successo firmata a due mani. Che ha visto la luce nel gennaio del 1996 in Belgio. Paese galeotto, dove i due si sono incontrati (nel 1991), nell'eccentrica compagnia Ultima Vez, del geniale e bizzarro coreografo belga Wim Vandekeybus.

Praghese lei, italiano lui, Lenka Flory e Simone Sandroni hanno messo in piedi un'incantevole compagnia italo-balcanica, composta da una danzatrice croata (Ivana Jozic), una italiana (Ivana Petito), una bulgara (Teodora Popova) e un cecoslovacco (Andrej Vaisar). Lo spettacolo che presentano al Laboratorio, dal titolo *Aria spinta*, è coprodotto da teatri, centri e festival francesi, italiani, cechi, belgi e tedeschi. È una *pièce* di teatro-danza che trabocca energia anarchica e dada, che inventa gesti e passi mai visti prima, scomponendo le azioni nel caos più disarmante, con una grande dose di autoironia. Non appena una scena sembra compiuta, subito accade qualche accidente. Non appena il risultato sembra filante, ecco che un personaggio interviene, creando una situazione di forte contrasto. Quando Alfred è in stato di grazia, Ursula è arrabbiata o incerta sul da farsi; quando Sofia è depressa, Franz è eccitato.

Accompagnati dalla colonna sonora di Bruno De Franceschi, una splendida musica capace di evocare atmosfere tzigane e febbrili alla Kusturica, i danzatori seducono il pubblico e lo coinvolgono, vendendo bibite e magliette, facendo la questua, chiedendo sostegno e conforto. Fino alla deriva finale, al crollo delle quinte, delle luci e della musica, che si dilata, esplode, svanisce. Eppure, proprio quando tutto sembra perduto, la musica cinguettante ricomincia da capo e la danza riprende. «Perché – dicono Lenka Flory e Simone Sandroni – *Aria Spinta* usa la danza nient'altro che per ancorarsi alla vita. Cadute, errori, incidenti potrebbero fermare il teatro e la vita, per questo combattiamo il dolore con il riso e la paura con la speranza. Perché il dramma non sta nella caduta, ma nell'impossibilità di rialzarsi».

Michele Pogliani è un paladino della danza formale e sofisticata. Quella che ha studiato e danzato per dieci anni a New York, danzatore prediletto di una protagonista chiave del *post-modern* degli anni Settanta, Lucinda Childs. Prima di decidersi a tornare a casa per fondare una propria compagnia.

Gli è andata bene. Nel giro di pochi anni è diventato un coreografo affermato. Al punto di essere scelto a rappresentare l'Italia al ventesimo Festival Montpellier Danse, con la sua Compagnia relativamente giovane, l'Aterballetto e pochi altri. Ma non solo: per la prima volta il festival francese ha deciso di sostenere la produzione di uno spettacolo italiano e, tra tutti, ha scelto *Tangram* di Michele Pogliani, composto su un'idea, progetto e musica di Paolo Demitry.

Per l'esattezza, il titolo completo è *Tangram-tangled-grammar*. Un nome che viene dalla Cina per designare un rompicapo composto di sette figure geometriche di varie dimensioni. «Accostandole – spiega il *metteur en danse* – possono dare vita a un'infinità di combinazioni astratte. Molto vicine alla mia danza». Una danza attenta alle linee pure, ma concertate in modo tale da assomigliare a un gioco virtuale o cibernetico, oppure, come in *Tangram*, a un puzzle astruso e mentale, da cui è bandita la narrazione e in cui i danzatori – sette come gli elementi del *tangram*, imparruccati per nascondere i capelli e abbigliati con raffinati costumi grigi e bianchi – compiono movimenti spaesanti e impercettibili, per la prima volta in uno stile più vicino al *funky* che al classico e più ritmico che danzato. Ma, come i precedenti *Sinless*, *Cyber Queen Lounge* ed *Earocity*, anche *Tangram* è impaginato con la consueta, ricercata cura, l'alta qualità professionale e l'immediatezza comunicativa che sono state, fin da subito, le cifre riconoscibili del coreografo Pogliani.

Conservatorio G. Verdi

venerdì 2 ore 21

Conservatorio G. Verdi
Serate Musicali

Scuola di clavicembalo di Giorgio Tabacco
Scuola di violino di Massimo Marin
Scuola di arpa di Gabriella Bosio

Marta Tortia *violino*
Stella Farina, Federica Mancini *arpa*
Paolo Ferrero *clavicembalo*

Musiche di Couperin, Vivaldi, Dussek, Spohr

ingresso libero

Informazioni:
Conservatorio G. Verdi, tel. 011 88 84 70

I MERCOLEDÌ DEL CONSERVATORIO

Come è ormai consuetudine, alle 17.30 del 14 febbraio la fanfara di ottoni, dal terrazzo del Conservatorio, annuncerà l'apertura della VII stagione dei concerti del Mercoledì: fortunata iniziativa della scuola destinata a un pubblico di appassionati cultori di musica desiderosi di conoscere e approfondire ulteriormente i propri saperi musicali attraverso la formula della lezione-concerto. Gli allievi del Conservatorio «G. Verdi» di Torino offrono al pubblico un'esplorazione del mondo musicale attraverso i molteplici aspetti insiti nei percorsi formativi delle diverse discipline. Scorrendo il programma si può dire che le tematiche degli undici appuntamenti rappresentino un'ideale vetrina del vastissimo repertorio musicale affrontato dai giovani durante il periodo di studi, nonché un momento importante per la maturazione artistica dei futuri professionisti.

Luciano Fornero
direttore del Conservatorio

martedì 6 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

C. V. M. Big Band
STORIA DELLA *BIG BAND* DAGLI ANNI '30 A OGGI

Musiche di Ellington, Kenton, Mingus, Evans, Herman, Gershwin, Shneider, Mintzer

Informazioni:
Orchestra Filarmonica di Torino
tel. 011 43 60 691 – 43 61 340

venerdì 9 ore 21

Conservatorio G. Verdi
Serate Musicali

Classe di sassofono di Pietro Marchetti
Classi di musica da camera di Carlo Bertola e Franco Ruffa
Classe di assieme fiati di Francesca Odling

Allievi del Conservatorio

Musiche di Villa Lobos, Donorà, Ibert, Copland, Šostakovič

ingresso libero

Informazioni:
Conservatorio G. Verdi, tel. 011 88 84 70

lunedì 12 ore 21

Accademia Corale Stefano Tempia

Orchestra e Coro
dell'Accademia Corale Stefano Tempia
Massimo Peiretti *direttore*

Musiche di Cherubini

Informazioni:
Accademia Corale Stefano Tempia
tel. 011 521 42 66

mercoledì 14 ore 17.30

Conservatorio G. Verdi
I mercoledì del Conservatorio

IL BEL CANTO: ROSSINI

Scuola di canto di **Silvana Silbano**

ingresso libero

giovedì 15 ore 10.30

Conservatorio G. Verdi
Il Conservatorio per le scuole

Neo Phonic Orchestra
Giancarlo Gazzani *direttore*

CONCERTO DI CARNEVALE

Musiche tratte da colonne sonore e *musical*

ingresso libero riservato alle scuole prenotate

giovedì 15 ore 21

Cedas
Centri di attività sociali Fiat

Akkordeon Ensemble di Aosta

Musiche di Seiber, Maasz, Solotarjow, Fugazza, Piazzolla, Vidosic

Informazioni:
Cedas, Centri di attività sociali Fiat
tel. 011 686 63 362/376

venerdì 16 ore 21

Conservatorio G. Verdi
Serate Musicali

Classe di esercitazioni orchestrali di Giancarlo Gazzani

Neo Phonic Orchestra
Giancarlo Gazzani *direttore*

CONCERTO DI CARNEVALE

Musiche tratte da colonne sonore e *musical*

ingresso libero

domenica 18 ore 21
martedì 20 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

Orchestra Filarmonica di Torino
Marzio Conti *direttore*
Maurizio Moretti *pianoforte*

Musiche di Mozart

Informazioni:
Orchestra Filarmonica di Torino
tel. 011 43 60 691 – 43 61 340

mercoledì 21 ore 17.30

Conservatorio G. Verdi
I mercoledì del Conservatorio

IL FILO INVISIBILE

Scuola di violino di **Massimo Marin**

ingresso libero

mercoledì 28 ore 17.30

Conservatorio G. Verdi
I mercoledì del Conservatorio

HINDEMITH

Classe di assieme fiati di **Francesca Odling**

ingresso libero

Piccolo Regio Puccini

sabato 3 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2001

Daniel Humair Trio

Informazioni:
Centro Jazz Torino, tel. 011 88 44 77

domenica 4 ore 16

La Città del Jazz
All That Swing 2000-2001

UNFORGETTABLE ELLA
Ella Fitzgerald, la regina dello Swing

con **Liliana Di Marco, Roberto Andriollo, Marco Parodi, Paolo Volante, Francesco Bertone, Luca Rigazio, Renato Liprandi**

Informazioni:
La Città del Jazz
tel. 011 90 49 676 – 0338 96 57 499

sabato 10 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2001

Lew Tabackin International Trio

Informazioni:
Centro Jazz Torino, tel. 011 88 44 77

giovedì 15 ore 17.30

Associazione Amici Teatro Regio
Musica in Concerto

Giorgia e Raffaella Milanesi *soprani*

Programma liederistico e operistico

ingresso libero

Informazioni:
Associazione Amici Teatro Regio
tel. 011 817 81 08

sabato 17 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2001

Al Foster Group

Informazioni:
Centro Jazz Torino, tel. 011 88 44 77

venerdì 23 ore 21

La Città del Jazz
All That Swing 2001-2001

HELLO, LOUIS!
Il grande Louis Armstrong
Testo di **Alessandra Rocco**

con **Liliana Di Marco, Marco Ferrara, Roberto Andriollo, Valerio Signetto, Stefano Brianza, Marco Parodi, Paolo Volante, Francesco Bertone, Luca Rigazio, Renato Liprandi, Nino Zullo**

Informazioni:
La Città del Jazz
tel. 011 90 49 676 – 0338 96 57 499

sabato 24 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2001

Kurt Rosenwinkel – Mark Turner Quartet

Informazioni:
Centro Jazz Torino, tel. 011 88 44 77

Folk Club

venerdì 2
Architorti

sabato 3
Giovanna Marini

venerdì 9
Ginevra Di Marco

sabato 10
Trio Contempo

venerdì 16
Paolo Bonfanti Blues Band

sabato 17
Claudio Lolli

venerdì 23
Goran Kuzminac

sabato 24
Cordoba Reunion

Tutti i concerti sono alle ore 21.30
Folk Club – via Perrone, 3 bis

Informazioni:
Folk Club, tel. 011 53 76 36

Indirizzo cercasi

La gentile lettrice Arianna Brusasco ci ha scritto una lunga e lusinghiera lettera in cui dichiara il suo entusiasmo per la nostra pubblicazione, che però legge soltanto in biblioteca. Se ci fa avere il suo indirizzo privato saremo lieti di inviargliela a casa.
Non possiamo invece soddisfare l'altra sua richiesta di dar conto di tutte le conferenze cittadine su argomenti musicali, perché non abbiamo sufficiente spazio.
Grazie dalle rispettive associazioni anche per gli elogi all'Unione Musicale e a *Settembre Musica*.

Teatro Alfieri

I CONCERTI DEL POMERIGGIO

mercoledì 7 ore 16

Giorgio Dellarole *fisarmonica*

SUGGESTIONI NOSTALGICHE DELLA FISARMONICA

Musiche di Scarlatti, Bach, Pozzoli, Piazzolla, Würthner, Scappini

mercoledì 14 ore 16

Carlo Levi Minzi *pianoforte*

IRONIA E ROMANTICISMO

Musiche di Mozart, Schumann, Chopin

mercoledì 21 ore 16

Susy Picchio *soprano*
Roberto Cognazzo *pianoforte*

DAL PO... A POSILLIPO

Musiche di Cuconato, Croce, Tosti, Tomaselli, Perrachio, Sinigaglia, Florimo, Costa, Di Capua, Lama, Denza

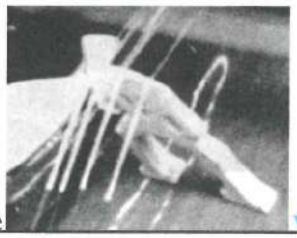
mercoledì 28 ore 16

Elena Tessari *pianoforte*
Enrico Cipri *pianoforte*

FOLKLORE E RAPSODIA

Musiche di Liszt, Musorgskij, Dvořák, Ravel

Informazioni:
Teatro Alfieri, tel. 011 56 23 800



"Il Giornale della Musica" stile inglese

di Daniele Martino*

"Il Giornale della Musica", concepito nel 1985 come un prodotto insieme di servizio di informazione e di approfondimento culturale dal nostro direttore-editore Enzo Peruccio, è insieme simile e diverso dai quotidiani. Il lavoro metodico sull'anticipazione ha raffinato in noi un intuito particolare nella selezione delle notizie.

Rispetto al sistema dei media, possiamo rimanere indifferenti alle pressioni dei centri di potere (piccoli poteri, certo, quelli della musica, ma presenti e certamente operanti) perché l'editore del giornale è completamente indipendente; "il Giornale della Musica" si paga sul mercato pubblicitario, con le vendite in edicola e nelle librerie musicali e con i suoi abbonati (del settore commerciale si occupa Cristina Savio), e l'EDT ha trovato espansione e stabilità divenendo il partner italiano dell'editore di guide australiano Lonely Planet.

"Il Giornale della Musica", si diceva, vive della sua pubblicità (venduta da Antonietta Sortino), soprattutto: ogni mese abbiamo decine di "piccoli" e medi inserzionisti: corsi e concorsi, il vero tessuto di imprenditoria "privata" della musica classica, e poi teatri, associazioni concertistiche, editori musicali; questi operatori fanno pubblicità sul nostro periodico perché quella pubblicità "rende".

Un po' tutto, al "GdM", è frutto di senso della misura e di fatica: realizzato internamente da due redattori che lavorano con professionalità giornalistica in un ambiente e in compatibilità di *budget* propri a una piccola casa editrice di libri, il "GdM" vive un suo bioritmo molto regolare, con una organizzazione ferrea, molto temuta e apprezzata da tutti i collaboratori che "sono con noi" in tutta Italia e in Europa: il calendario di lavorazione è il nostro *totem*: chi sgarra è severamente punito con indimenticabili telefonate in cui Susanna Franchi ed io lasciamo ai nostri amici-corrispondenti solo la vergogna.

Tutto ciò che accadrà lo sappiamo già: diventeremo capaci di divinare! Pochi "eventi" musicali ci sorprendono, ma non ci annoiamo, *anyway*; le polemiche "musicali" che "scoppiano" a volte sui quotidiani ci fanno sorridere: la nostra prospettiva mensile di anticipatori ci consente di sapere cosa resterà, del fiume di carta che a volte emotivamente (o strumentalmente) invade i quotidiani; nella nostra rassegna stampa quotidiana a volte si formano enormi dossier sul "tema urgente": quando è il momento di fare il nuovo numero del "GdM" quante volte l'ammasso di papiri è già finito nel cestino! Questo è molto divertente: ci permette di sentirci saggi, distaccati, credibili, autorevoli; sappiamo, ogni volta che scriviamo una riga, che quella riga sarà pietra: per gli uffici stampa dei teatri, per i musicisti, per i registi, per gli spettatori, per i redattori di dizionari (guai se sbagliamo la data di morte di alcuno! finirà in tutte le enciclopedie del Regno!); se spesso, nel luogo comune e (ahinoi) nei fatti il giornalismo è sinonimo di frettolosità, superficialità, approssimazione, sentito-dire, intenzionato pettegolezzo, allora noi del "GdM" a volte ci sentiamo giornalisti ben strani, diversi dalla maggioranza dei nostri colleghi.

Le due grandi novità sono:

- l'avvio di una organica serie di collaborazioni editoriali e pubblicitarie con testate "cugine" in tutta Europa. Il filo diretto con i colleghi della tedesca "Neue Musik Zeitung" e del francese "Le Monde de la Musique" è veramente divertente: conferma ancora di più il nostro *understatement* (adorato e difeso a spada tratta dai nostri migliori amici collaboratori, che vanno in estasi per il nostro stile "torinese-inglese");
- l'avvio e il rapido decollo del nostro sito *www.giornaledellamusica.it*, in gran parte pensato e governato dalla *webmistress* Isabella Maria; qui stiamo facendo in particolare cose che sulla edizione cartacea non avremmo mai potuto fare, come il nuovo servizio R.O.L-Recensioni *OnLine*, che ci permette di pubblicare la mattina dopo le principali prime operistiche la recensione freschissima del nostro critico musicale "di zona"; o come la possibilità di ascoltare in *file* mp3 le interpretazioni dei vincitori di concorsi importanti come il «Casagrande», il «Paganini» o il «Busoni».

Di cose nuove ne faremo ancora tante, al "Giornale della Musica".

* *caporedattore del "Giornale della Musica"*

Il Giornale della Musica
via Alfieri, 19 – 10121 Torino
direttore
Enzo Peruccio
redazione
Daniele Martino (tel. 011 55 91 803)
Isabella Maria (tel. 011 55 91 802)
Susanna Franchi (tel. 011 55 91 804)

da non perdere

L'odissea di Monteverdi

È la registrazione dell'acclamata prima esecuzione al Festival di Salisburgo del 1985. Henze riuscì a conquistare tutti con questa sua specialissima ricostruzione della partitura di Monteverdi - di cui ci sono pervenute soltanto le parti vocali e il basso - inventando un'orchestrazione che dà il gusto della contemporaneità senza fare smarrire la trasparenza e la forza luminosa del *sound* barocco. Non spostamenti di prospettiva avanti e indietro, ma un continuo, intrigante e raffinatissimo nuovo sguardo su questa musica ne fanno un capolavoro assoluto. *(n.c.)*

Monteverdi-Henze, *Il ritorno di Ulisse in patria*
Kuhlmann, Murray, Allen, Cole, King, Tear, Tölzer Knabenchor, RSO Wien, Jeffrey Tate. Orfeo